FRANK THIESS

DER TANZ ALS KUNSTWERK



DELPHIN-VERLAG MÜNCHEN



FRANK THIESS

DER TANZ ALS KUNSTWERK

STUDIEN ZU EINER ÄSTHETIK DER TANZKUNST

MIT 24 KUPFERDRUCKTAFELN



DELPHIN-VERLAG / MÜNCHEN

UMSCHLAGZEICHNUNG VON O. STROHMEYER-PLATONIUS

GEDRUCKT IM MÜNCHNER BUCHGEWERBEHAUS M. MÜLLER & SOHN

MEINER FRAU / DER KLUGEN KAMERADIN

INHALT:



DER TANZ ALS KUNSTWERK




PHOT. H. HOLDT, MÜNCHEN

Sent M'ahesa

VERZEICHNIS DER TAFELN:

ERSTER TEIL

DIE KÜNSTLERISCHEN GRUNDLAGEN

I.

DER TANZ UND DIE WIRKLICHKEIT

Man kann den Tanz als die jüngste aller Künste bezeichnen, wenn man an seine bewußte historische und ästhetische Erfassung denkt. Man wird ihn als die älteste Kunst bezeichnen müssen, wenn man erwägt, daß die taktmäßige Rhythmisierung des Körpers im Massen- und Einzeltanz in die frühesten Zeiten des menschlichen Gemeinschaftslebens zurückgeht. Gedenken wir dieser ersten Volks- und Stammestänze, die vielleicht Priester zu Ehren eines Götzen, oder Krieger zur Feier eines Sieges aufführten, so werden wir die tief innerliche Verquickung jener Tänze mit den Schwesterkünsten, vornehmlich der Musik, begreifen. Von jenen Zeiten her die Linien bis auf unsere Tage zu ziehen, ist Aufgabe der Geschichte. Ob der Mensch zuerst in die Wände seiner Höhle die Umrisse des Wisents und Mammuts ritzte, oder zuerst nach dem Takte primitiver Gesänge oder zusammengeschlagener Hölzer seine Glieder in bestimmten Intervallen bewegte, ist eine schwer zu lösende Prioritätsfrage und für die ästhetische Bewertung dieser Kunst von völlig untergeordneter Bedeutung. Für uns handelt es sich um die Festlegung der Grundlage, die den Tanz als eine den übrigen Künsten gleichwertige Erscheinung bezeichnet. Nicht als Kunst überhaupt ... Denn die Fragestellung in der Form: „Ist der Tanz eine Kunst oder ist er keine Kunst?“ möchte uns selbst heute, wo die überwältigende Mehrheit der Menschen seinem Wesen noch verständnislos gegenübersteht, als eine lächerliche Fassung erscheinen. Nicht die künst-

lerische Herkunft des Tanzes wird angezweifelt (wo dieses der Fall ist, da kann auch ein „Beweis" aus der Theorie nicht zum Gegenteil überzeugen), sondern die qualitative Gleichwertigkeit des Kunsttanzes mit den übrigen Künsten. Eine erkenntnistheoretische Gegenüberstellung dieser Künste wird somit zur Notwendigkeit. Doch dieser Gegeneinanderstellung, die uns gewissermaßen den ästhetischen Rahmen des Tanzes zimmert, muß zwingenderweise erst eine andere vorausgehen, nämlich die Frage: Wenn der Tanz eine Kunst ist, wie steht er zur Wirklichkeit? Oder noch schärfer formuliert: Da wir einmal angenommen haben, daß der Tanz eine Kunst ist, so muß sein Verhältnis zur Wirklichkeit sich auf denselben ästhetischen Grundgesetzen aufbauen wie bei den übrigen Künsten. Ist es also möglich, diese allgemeinen Grundsätze zu übernehmen und auf den Tanz anzuwenden? Um diese Frage zu beantworten, bedarf es der Feststellung dieser „allgemeinen Grundsätze", und das zwingt mich zu einem Exkurs über das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit überhaupt.

Es ist lohnend, von gewissen konventionellen Meinungen auszugehen, die sich auf Grund glänzender und geistreicher Theorien gebildet haben und nun das Urteil beherrschen. Ich greife ein Prinzip auf, das von denkenden Tänzern und Tänzerinnen auch mit kategorischer Bestimmtheit auf den Tanz angewendet worden ist. Es heißt: Der Tanz soll wie jede Kunst eine Illusion erzeugen. Ein heiterer Tanz soll die Gefühlsillusion der Heiterkeit, ein ernster Tanz die der Schwermut hervorrufen und – um ein beliebiges Beispiel zu nennen – ein Tanz, der ein blumenpflückendes Mädchen darstellt, hat seine künstlerischen Gesetze in der Erzeugung dieser Illusion nach bestimmten rhythmischen Prinzipien vollauf erfüllt. Das Verhältnis des Tanzes zur Wirklichkeit würde sich damit auf einer sehr einfachen Grundlage aufbauen: Der Tanz gibt gewisse Zustände und Gefühlsströmungen der Wirklichkeit mit den Mitteln seiner Kunst wieder.

Seine rhythmisch-musikalische Eigenart formt sie unter Fortlassung der Erscheinungen, welche sich mit dieser besonderen Eigenart nicht vereinigen lassen, zu abgeschlossenen Gebilden, die unter Beihilfe von Kostüm und Beleuchtung eine bestimmte Illusion erzeugen. Die Rhythmisierung der Bewegungen, der Fortfall der Sprache und der Szenerie (deren Nichtvorhandensein übrigens auf einer durch nichts gerechtfertigten Gewohnheit beruht) bilden die „illusionsstörenden" Elemente, die in wechselseitigem Zusammenwirken mit den „illusionsfördernden" den Eindruck der künstlerischen Wirkung ergeben. In Parenthese: Zur Hervorbringung der künstlerischen Illusion sind nach dem großen Verkünder der Illusionstheorie, Conrad Lange, auch die illusionsstörenden Momente, d. h. die Erscheinungen im künstlerischen Gebilde, durch die es sich von der Wirklichkeit unterscheidet, notwendig.

Diese Theorie fällt in sich zusammen, wenn man sich erinnert, daß es Tänze gibt, an deren hohem künstlerischen Wert nicht zu rütteln ist, deren illusionsbildende Attribute aber nur einen verschwindend kleinen Teil ausmachen. (Ich sage nicht, daß sie gänzlich fehlen.) Augenscheinlich läßt sich also das illusionistische Fundament als Unterbau für das Gebäude des Tanzes nicht verwerten. Der Tanz ist größer als dies Fundament, und sein Verhältnis zur Wirklichkeit muß ein anderes sein.

Sein Verhältnis zur Wirklichkeit entspricht dem Verhältnis, das alle Künste zu ihr einnehmen, und dieses beruht nicht darauf, daß die Kunst sich nur als ein Schein der Wirklichkeit darstellt, sondern sie ist, wie diese, eine primäre Kategorie. Die Wirkung eines Kunstwerkes liegt nicht in der Stärke, mit der sie die Illusion der Wirklichkeit erzeugt, sondern in der Stärke, mit der sie das Wesen der ihrer jeweiligen Erscheinung zu Grunde liegenden „Idee" erschafft.

Hier bedarf es nun einer genauen, vom eigentlichen Wege etwas

seitab liegenden Überlegung, da nur aus dem allgemeinen Kunstfundament das besondere Fundament des Tanzes abgezirkelt werden kann:

Der entscheidende Punkt liegt, wie ich glaube, in der soeben angedeuteten Zweiheit von Kunst und Natur, die keine Zweiheit im Sinne von Ast und Stamm ist, sondern sich als Äquivalenz zweier voneinander getrennter Gebilde darstellt. Wirklichkeit und Kunst sind gewissermaßen zwei Ufer, die wohl mannigfache Brücken miteinander verbinden, die aber gleichwohl immer zwei selbständige Ufer bleiben, wenn wir auch zu dem Ufer der Kunst nur von dem Ufer der Wirklichkeit aus gelangen können, auf dem wir geboren sind und dessen Erscheinungen wir zuerst sehen und erfassen lernten. Philosophisch angesehen, d. h. von der Erfahrung losgelöst, stellt sich der Sinn und die Wesenheit der Dinge nicht nur in der Form der Wirklichkeit dar, sondern auch in der Form der Kunst oder, um noch ein gleichwertiges Gebiet heranzuziehen, in der Form der Mathematik. Eine wirkliche Birke und eine gezeichnete Birke stehen nicht im Abhängigkeitsverhältnis zueinander, da ja die gemalte Birke gar nicht das Abbild einer bestimmten uns bekannten Birke ist (wäre sie das, könnten nur die die Zeichnung bewerten, welche auch jene Birke kennen), sondern beide gehen vielmehr auf die „Idee" Birke zurück, und erst auf Grund der empirisch-psychologischen Tatsache, daß wir schon unzählige Birken gesehen haben und in uns die Vorstellung von der Idee Birke tragen, sind wir imstande, diese schwarz-weiß gezeichnete Birke als ein solches Gebilde anzusprechen. Dabei retouchieren wir in Gedanken keineswegs diesem künstlerischen Gebilde die natürlichen Farben ein, sondern werten und erfassen es genau nach seiner skizzierten Gegebenheit als gut oder lebendig gezeichnete Birke, deren Krone vielleicht der Wind nach Westen biegt, ob wir gleich den Wind nicht sehen können, und die Krone sich nicht bewegt. Das künstlerische Lustgefühl, das der Anblick

der gezeichneten Birke in uns auslöst, ist ein ganz anderes als das, welches der Anblick einer natürlichen Birke hervorruft, und entspringt aus seinen eigenen Gesetzlichkeiten. Angesichts eines Gebildes der Natur wird unser Lustgefühl aus der (meist unbewußten) Erkenntnis des Angenehmen, Zweckmäßigen und Vollkommenen dieses Gebildes erzeugt, wobei freilich schon ästethisch-künstlerische Motive wirksam sein dürften. Der Mathematik gegenüber erschließt es sich aus der Erkenntnis der logischen Richtigkeit. Der Kunst gegenüber aus der mehr oder minder klaren Empfindung von ihrer höchsten Annäherung an die „Idee" ihres Gegenstandes.

Die lusterregende Wirkung einer Erscheinung beruht auf der Erfüllung der ihr zugrunde liegenden natürlichen, mathematisch-logischen oder künstlerischen Gesetzlichkeiten. Und wenn ich einen Ausschnitt aus der Natur um seiner Vollkommenheit oder Zweckmäßigkeit willen als „schön" empfinde, so ist dieser Komplex von Gesetzlichkeiten grundverschieden von jenem, der ein Kunstwerk als schön oder nicht schön ausweist, und hat auch mit jenem, der uns ein gedankliches oder mathematisches Gebilde schön nennen heißt (weil es in sich vollkommen ist) nichts zu tun.

Diese drei Welten, durch die Kontinuität des sie umspannenden menschlichen Lebens ständig miteinander verbunden, sind sich in ihrer Absolutheit gleichwohl durchaus nebengeordnet und fundamental voneinander unabhängig. Die jeweilige Stärke ihrer lusterregenden Wirkung auf den Menschen hängt von dem Maße ab, in dem sie die „Gesetze" erfüllen, welche diese Wirkung bedingen. In der Mathematik gibt es natürlich keine Gradunterschiede, sondern ein mathematisches Gebilde ist entweder richtig oder nicht richtig, und darnach stellt sich ganz einfach das menschliche Empfinden ein. Aber realen oder künstlerischen Gebil-

den gegenüber sind solche graduellen Unterscheidungen in der ästhetischen Wirkung durchaus am Platze. In der Gleichwertigkeit dieser Gebiete ist auch der Grund zu suchen, warum das Naturschöne und Kunstschöne keineswegs miteinander identisch ist, und eine tiefsinnige philosophische Beweisführung oder ein genial gefundenes physikalisches Gesetz künstlerisch absolut unanwendbar sein können. Der scheinbar unlösliche Zusammenhang zwischen Natur und Kunst, der zur Darstellung der Illusion als lusterregendem Moment in der Kunst führte, ist, von einem gewissen Standpunkt aus gesehen, ein zufälliger. Wie ich schon vorhin bei dem Gleichnis mit den zwei Ufern bemerkte, sind wir nun einmal in die Erscheinungen der Natur hineingeboren (da wir selbst Erscheinungen der Natur sind) und haben ihre Sprache zuerst sprechen gelernt. Die Sprache der Kunst, die wir also (um dieses Bild beizubehalten) nie anders kennen lernen können als durch Übersetzung aus unserer Sprache, ist in ihrer ideellen Unbedingtheit keine Aufpfropfung auf den Stamm der Natur. Wäre sie das, müßte sie auch den gleichen Gesetzlichkeiten der Wirkung unterworfen sein wie sie. Die Kunst ist aber nicht einmal den gleichen physikalischen Gesetzlichkeiten unterworfen. Denn das Eintrocknen der Farben oder die Schwingung der Schallwellen sind immer noch Erscheinungen im Naturgeschehen und haben mit den künstlerischen Wirkungen, die durch Licht und Farbe oder Melodie und kontrapunktliche Behandlung eines Themas erzeugt werden, nichts gemein.

Die oben erwähnte unlösliche Verknüpfung von Kunst und Natur besteht nicht, wie gemeinhin angenommen wird, in der Nachbildung der Natur durch die Kunst (das ist die Aufgabe der Photographie), sondern in der Erfassung der tiefsten Eigenart des speziellen Gegenstandes, seines Urgesichtes, oder, um den platonischen Ausdruck noch einmal anzuwenden, seiner „Idee". Die gezeichnete Birke hat, äußerlich gesehen, mit dem



PHOT. H. HOLDT, MÜNCHEN

Sent M'ahesa

Modell Birke eigentlich sehr wenig zu tun, denn es fehlen die Farben, Verknotungen, Abschürfungen, fehlen zahllose ihrer Äste und Blätter, und doch ist es die künstlerische Fixierung der ihrer besonderen und interessanten Form zugrunde liegende Idee. Es ist das φαινόμενον Birke (subjektiv ausgedrückt: unser Erlebnis „Birke"), nicht der empirisch-physikalische Gegenstand. Ein Künstler, der die inneren Gesetzlichkeiten, welche der Schaffung eines solchen Bildes zugrunde liegen, am vollkommensten erfüllt, wird auf den kunstästhetisch gebildeten Beschauer auch die stärkste Wirkung hervorrufen. Freilich sind diese Gesetze in keinem Kodex zusammengefaßt, und ein Genie wird sie immer von neuem erweitern. Damit soll natürlich nicht abgestritten werden, daß wir jedes Bild in eine unzertrennliche Beziehung zu den Erscheinungen der empirischen Wirklichkeit bringen, die ihm zugrunde liegen, ja wir werden sogar immer wieder seine Bedeutung von einer gewissen Nähe oder Ferne, die es zu dieser Wirklichkeit einnimmt, abhängen lassen. (wenn auch diese Grenzlinie der „Wirklichkeitsähnlichkeit" bei den verschiedenen Künsten sehr verschieden ist). Das liegt eben an der Identität vieler dieser ästhetischen Gesetze mit der empirischen und der künstlerischen Welt. Ein Bild, das eine Birke mit den Wurzeln nach oben und der Krone im Erdreich oder einen blauen Bach unter einem regnerischen Himmel darstellt, vermag auf den Beschauer nicht überzeugend zu wirken. Dasselbe gilt von einer Dichtung, in der vieles geistreich gestaltet sein mag, der aber mannigfache psychologische Mängel anhaften. Wir werden sie nicht als vollendete Kunst beurteilen.

Dies sind Gesetzlichkeiten, die wir beim Tanz mit derselben Sicherheit wirksam sehen werden. Wir nehmen hierbei psychologisch-empirische Erkenntnisse, die wir aus den Erscheinungen der Wirklichkeit abstrahierten, hinüber in das Gebiet der Kunst und sagen durchaus mit Recht: „dies widerspricht aller Natürlichkeit" oder „dies ist uns völlig unverständlich".

Daß die Grenzen nicht leicht zu setzen sind, ist klar. Der Spießbürger und Banause wird nur zu gern alle Erscheinungen der Kunst nach dem Maßstabe beurteilen, den er gegenüber den Erscheinungen des Lebens anwendet. Für ihn bleibt das Gesetz, daß Kunst nicht porträtieren, sondern nur die Phänomene der Wirklichkeit aus ihrem Wesentlichen heraus gestalten soll, unverständlich. Er wird immer wieder die lusterregenden Vorstellungen eines Gegenstandes der Wirklichkeit auch dann noch auf diesen Gegenstand anwenden wollen, wenn ihn bereits die Kunst aufgegriffen hat. Er wird, um ein beliebiges Beispiel zu brauchen, bei dem Porträt eines Mädchens stets sagen: „Was für ein hübsches Mädchen! Dies Bild gefällt mir“ oder „Wie kann der Maler nur eine so alte Vettel malen!“ Um ihn scharen sich alle Menschen, die von der Kunst nur vergnügt und erheitert sein wollen und denen die tieferen Erschütterungen, welche ein Kunstwerk hervorrufen kann, Zeit ihres Lebens fremd blieben.

Sollte dasselbe nicht auch vom Tanze gelten? Gleichwohl ist die Zahl derer, die ihn lediglich als die Kunst der Heiterkeit und Lust auffassen, noch Legion, und der Gedanke, daß sich ein Tanz sehr wohl in seinem Charakter als ernst oder tragisch legitimieren könne, ist ihnen völlig unverständlich. Hierbei drängt sich eben immer wieder eine alte Begriffsassoziation vor, die „Tanz“ als Ausdruck einer Form geselligen Beisammenseins in heiterer Laune faßt und den Zweck des Gesellschaftstanzes ohne weiteres auch dem Kunsttanz unterschiebt. Aber welch ein Weg von diesem zu jenem! Der Walzer, der auf dem Parkett unserer Ballsäle getanzt wird und der „Walzer“ Clothilde von Derps! Sie haben nicht mehr den Rhythmus, sondern nur noch den Takt und (leider) noch den Namen miteinander gemeinsam. Aber für die überwiegende Mehrheit der Menschen stehen diese beiden Tänze immer noch dicht nebeneinander. Wie viele von den jungen Mädchen, deren Walzerträume der Krieg jäh

durchschnitt, haben sie jetzt in völliger Verkennung dieser Kunst auf der Bühne ganz einfach weitergeträumt und damit dem Ruf des Kunsttanzes in wahrhaft niederschmetternder Weise geschadet.

Aber, um wieder auf den Ausgangspunkt zurückzugehen, es ist nicht möglich, die Wirkungen eines Kunstwerks auf den Menschen allein aus seiner Illusionsstärke abzulesen, sondern aus dem Gesagten erhellt, daß die Empfindungen, die in uns, dem Kunstwerk gegenüber, das Lustgefühl erzeugen, illusionistisch und formalistisch sind. (Nützlichkeitsmomente sind noch für die Grenzkünste, Architektur und Kunstgewerbe wirksam, wo das Zweckmäßige ein notwendiges Attribut des Ästhetischen sein muß.) Ich gebe zu, daß der Ausdruck „formalistisch" unzureichend ist und das Wesentliche seiner Bedeutung nicht völlig deckt. Aber solange kein besserer gefunden ist, genügt es, um seine Bedeutung zu wissen. D. h. aber, daß neben der Illusion, die wir selten ganz ausschalten, wenn auch oft bis auf ein Minimum reduzieren können, die Lustempfindung durch ein Kunstwerk in dem Maße erweckt wird, als in ihm die ästhetischen Gesetzlichkeiten erfüllt sind, die allein diese Wirkung bedingen.

Diesen Gesetzlichkeiten, soweit sie für den Tanz in Betracht kommen, in ihren Hauptlinien nachzugehen, ist die Aufgabe der folgenden Betrachtung. Wir werden dabei oft genug zeigen müssen, wie die Illusionsvorstellung bei einem Tanz gänzlich neben der Lustempfindung verblaßt, die durch dieses scheinbar gesetzlose, im Grunde aber eminent gesetzliche Ineinander von Farbe, Linien und Rhythmus erzeugt wird. Mit der Illusion allein kann man ebensowenig wie mit der ästhetischen Formalistik den ungeheuer komplizierten Apparat des Wesens der Kunst lösen, und selbst diese Trennung gibt nur die rohen Grenzpfähle, nimmermehr die herüber und hinüber laufenden Strömungen, die bis zum Letzten vordringenden Unterscheidungen innerhalb der Ursachen künstlerischer Wirkung wider.

um so mehr als jede Kunst wieder auf der Grundlage der allen gemeinsamen Grundgesetze ihre besonderen Gesetzlichkeiten hat. Die ständig in die Augen fallende Parallelität zwischen den Künsten lassen nicht selten die ästhetischen Kategorien der einen in einer nur äußerlichen Übertragung auch für die andere gelten. Um nur gerade ein Beispiel herauszugreifen: Reihung und Rhythmus. Nicht ohne Berechtigung hat man die Reihung den Rhythmus der Architektur genannt. Fraglos nehmen diese beiden Korrelativa innerhalb ihrer Künste eine verwandte Stellung ein, wie man sie denn auch beide auf einander entsprechende praktische Urformen zurückführen kann: den Rhythmus auf den Gang und die Reihung auf die vier Pfähle, die das Dach tragen. Falsch wäre es nur, diese Parallelität bis ins einzelne ausgleichen zu wollen, da sie mit der Ausgestaltung ihrer Kunst zugleich sich auch gesondert entwickelten, so daß heute der Rhythmus innerhalb der Musik oder der Tanzkunst ein wenn auch nicht bedeutenderes, so doch komplizierteres Moment geworden ist als die Reihung in der Architektur.

Haben wir bisher die Künste stets in ihrer Gesammeltheit der Wirklichkeit gegenüberzustellen versucht, so wird es nun nötig, auf den gefundenen gemeinsamen Grundlagen die Scheidung zwischen dem Tanz und den übrigen Künsten durchzuführen. Dabei ist auch angesichts des Tanzes noch einmal das „Grundgesetz" zu betonen, daß eine bloße Nachbildung der Wirklichkeit durch ihn ebensowenig stattfindet wie Malerei, Dichtung und Musik eine bloße Nachbildung der Gegenstände, Zustände oder Gefühle des empirisch-psychologischen Lebens geben. Vielleicht gelingt es, dies an einem der berühmtesten und unvergeßlichsten Tänze klarzumachen: am „Sterbenden Schwan" des russischen Balletts. Bekanntlich ist dieser Tanz eine Erfindung Michael Fokins, aber erst durch die Wiedergabe der Pawlowa ist dieser Tanz weltberühmt geworden.

Fragen wir zunächst, was wir an diesem Tanz sehen. Sehen wir einen richtigen sterbenden Schwan? Sehen wir einen Vorgang, der uns – auch ohne seine Benennung – die Illusion eines sterbenden Schwans hervorruft?

Wir sehen eine überschlanke Frauengestalt im weißen Ballettrock, die einen „Spitzentanz" ausführt. Allerdings einen bis zu einer nicht zu überbietenden technischen und künstlerischen Höhe gesteigerten Spitzentanz. Der ganze Körper scheint in eine pathologische Vibration geraten zu sein, in eine Hochspannung der Empfindungen, wie sie vielleicht überfeinerten Geistern in der Stunde des Todes eigen sein mag. Das Antlitz trägt die Züge verlassenden Lebens, eine merkwürdige beseelte Starrheit, die einen Hauch von dem versteinerten Schmerz der tragischen Maske hat. Indessen verschwindet der Ausdruck des Gesichts fast gänzlich hinter dem Ausdruck des Körpers. Hier ist vielleicht das denkbar Höchste an Beseelung geleistet, dessen menschliche Glieder fähig sind. Die zitternden Linien der Arme scheinen ein letztes Emporschwingen aus unendlicher Müdigkeit andeuten zu wollen, auf den zarten Schultern lastet Blei, Schauer des Vergehens rieseln über den Körper, der in wogendem Auf und Nieder die Zuckungen des Sterbens in wunderbaren Rhythmus aufgelöst hat. Das Zittern des Körpers scheint in den Beinen Quell und Ursprung zu haben. Auf den äußersten Spitzen stehend, drückt sich in ihnen das Emporstreben zu Licht und Leben darum in so erschütternder Weise aus, weil diese Linien des Hinauf immer wieder durch eine dumpfe Schwere gebrochen und niedergehalten werden, bis plötzlich wie unter Druck von etwas Unabwendbarem, Ungeheurem, diese Gestalt lautlos in sich zusammenbricht.

Wohlgemerkt, dieser Tanz heißt „Sterbender Schwan". Fragen wir uns aber, ob wir in ihm etwas von dem durch sagenhaften Mythus verbrämten Tode eines Schwans sehen, also Zusammenfallen und letzten Schrei eines Tieres, eines schönen langhalsigen Vogels mit weißem Ge-

fieder usw., so müssen wir diese Frage ganz entschieden verneinen. Von einer Illusionserzeugung in dem Maße, wie sie vielleicht das Gemälde eines sterbenden Schwans hätte hervorbringen wollen, kann hier nicht die Rede sein. Was wir sehen, mit unseren Augen sehen und – da die Musik nicht zu vergessen ist – mit unseren Ohren hören, hat mit dem eigentlichen Erleben eines sterbenden Schwans nichts zu tun. Und wenn wir in Bewunderung und Genuß diesem Tanz zuschauen, so bewundern wir nicht die Stärke, mit der die Künstlerin diese vorbestimmte Illusion erzeugt, sondern ganz etwas anderes. Es ist auch nicht so, daß die „illusionsstörenden Elemente" hier in unverhältnismäßig großer Anzahl beisammen sind, während die illusionsfördernden Momente, also seelische Stimmung und Temperatur des Sterbens, durch die Künstlerin erzeugt werden, wiewohl wir damit dem Kern der Frage schon näher kommen. Denn die illusionsstörenden Momente wären hier in einem solchen Maße verstärkt, daß ein Zuschauer, der nicht auf dem Programm „Sterbender Schwan" läse, durch nichts verpflichtet wäre, dabei nur und unbedingt an einen sterbenden Schwan zu denken. Im Gegenteil, es ist durchaus denkbar, daß er von dem „Inhalt" dieses Tanzes, von seinem Namen, nicht einmal vom „Sterben" in ihm etwas weiß und gleichwohl einen sehr hohen künstlerischen Genuß davon hat. Nichts würde der Tatsache widersprechen, und die Unterschrift „Sterbender Schwan" ist nicht wegen der Illusionskraft dieses Tanzbildes, sondern seiner Illusionsschwäche wegen gänzlich unnötig. Erst wenn wir wissen: dieser Tanz ist der berühmte „Sterbende Schwan", suchen wir in ihm (bewußt oder unbewußt) die illusionsfördernden Momente und empfinden, daß in der Tat die mythische Essenz aus der Volkssage vom Tode dieses Vogels in irgendeiner nicht näher zu erklärenden, aber wunderbaren und starken Weise darin zum Ausdruck gekommen ist. Hier liegt der Schlüsselpunkt der ganzen Untersuchung: dieser Tanz will gar

nicht mit den Mitteln seiner Bewegung (Armen, Beinen, Körper) den Vorgang eines sterbenden Schwanes wiedergeben, sondern er verwandelt die poetisch-mystische Psyche dieses sagenhaften Vorgangs in die Erscheinungswelt seiner Kunst und stellt damit nicht nur ein neues Gebilde mit neuen und eigenen Gesetzlichkeiten hin, sondern läßt dieses Gebilde von dem Verwandelten, dem poetischen Vorgang der Sage, völlig unabhängig sein, ist mit ihm durch nichts anderes mehr verknüpft, als durch Namen und Seele. Denn eine Verwandlung schafft wohl eine neue Erscheinung, aber keinen neuen seelischen Kern.

Diese Feststellung scheint uns von großer Wichtigkeit für das Erkennen des eigentlichen ästhetischen Moments in einem Tanzkunstwerk zu sein. Ja, wir werden immer wieder darauf stoßen, daß nicht eigentlich die Illusion die Lust erzeugt, ob sie gleich selten eliminiert werden mag, sondern andere bedeutendere und augenfälligere Erscheinungen. Das Illusionistische im „Sterbenden Schwan" der Pawlowa ist nicht mehr als die enorme Darstellung des körperlichen Zusammenbruchs eines überirdisch zarten Wesens. Ich nenne sie enorm, weil sie diesen Zusammenbruch nicht mit den Mitteln der realistischen Kunst, sondern mit dem der rhythmischen Bewegung zur Erscheinung bringt. Sie schafft also – wie jede wahre Kunst – nicht nach der Wirklichkeit, sondern übernimmt die Idee der Wirklichkeit in die Welt ihrer Erscheinung, somit eine der Wirklichkeit kosmisch gleichwertige künstlerische Welt gebärend.

Von dieser Stufe aus beginnt eigentlich erst das Studium der Tanzkunst überraschend und aussichtsreich zu werden. Denn sowie wir wissen, daß der Tanz nicht nachbildet, sondern neu schafft, fragen wir, was er denn eigentlich schafft und wie sich aus dem also Geschaffenen für uns das Lustgefühl ergeben mag. Denn alsobald wird uns klar, daß auch bei Tänzen, die einen Vorgang aus dem Leben darstellen, also eine stärkere

Illusion erzeugen sollten, z. B. dem „Geist der Rose“ Michael Fokins und der Karsavina oder irgendeinem anderen pantomimischen Tanz, nicht die Illusionsstärke das eigentlich Genußschaffende ist. Wir werden als Zuschauer sehr bald von etwas ganz anderem in Anspruch genommen als von dem Inhalt des Tanzes, ja diesen Inhalt lassen wir bald vollkommen außer acht. Dafür noch ein Beispiel: Wenn Sent M'ahesa in einem ihrer vollendetsten Tänze auf schwarz ausgeschlagenem Podest in der Maske einer siamesischen Gottheit zu dem gehackten Rhythmus eines altchinesischen Liedes tanzt, so mag man sich wohl darunter das Innere eines Tempels denken, in dem, in nächtlicher Einsamkeit und von niemand belauscht, der Götze sich selber zu Ehren einen phantastischen Tanz zu vollführen anhebt. Aber abgesehen davon, daß während des Tanzes selbst dieser „Sinn“ einem keineswegs gleich klar ist, wird man auch während dieses Vorgangs von etwas viel Tieferem, Ahnungsvollerem und Bedeutenderem gepackt: Von der Mystik eines geheimnisvollen und unserem gewöhnlichen Erleben fremden Geschehens. Die starren Züge des Gesichts, die goldenen Hände, das taktmäßige Klirren der Schellen, das primitiv-prunkvolle Kostüm, das dämmernde Licht des Tempels, erregen unsere Phantasie in wunderbarem Maße, ohne sie zu greifbarem Ziel zu führen. Und wie diese Gestalt in zuckende, harte, seltsam gehaltene Bewegung gerät – wie sich ein fast metaphysisches Gegründetsein in sich selber mit den menschlichen Zügen der Eitelkeit überschminkt, anschwillt, sich steigert, fällt und endlich wieder in lautloser Erstarrung steht, das erregt uns in wunderbarem Maße, schreckt und beglückt uns zugleich, ohne uns doch zu sagen, worüber wir erschreckt und beglückt sind, und zu verraten, was eigentlich dort oben vorgeht. Denn dort oben – und das ist für die Erkenntnis eines Kunsttanzes von nicht zu überbietender Wichtigkeit – geht viel mehr vor, als sich jemals durch eine Interpretation

des Tanzinhaltes darstellen ließe. Zustände und seelische Erregungen werden wach und symbolisieren sich in Farben und Bewegungen, die nicht den Erscheinungen des realen Lebens entnommen sind. Parellele Gefühle, die im Leben sich niemals schneiden, scheinen sich dort oben zu kreuzen (Gottheit und vor sich selber tanzen). Das eigentlich Unlogische wird wahr, überzeugend, lebendig, und aus dem bloßen Ineinanderschwingen von rhythmischer Körperbewegung, Farben, Linien und Musik saugen wir einen Genuß, der dem gleichkommt, den musikalische Menschen aus den Harmonien und thematischen Führungen einer klassischen Sonate ziehen.

Also auch hier: eine „Idee", in der Wirklichkeit unausdrückbar und im realen Leben nicht materialisiert, gewinnt in der künstlerischen Welt des Tanzes Leben und höchste Bedeutung.

Mit der Annahme dieser These, daß Tanz mehr ist als rhythmisierte Darstellung eines Wirklichkeitsinhaltes und neue Seinsinhalte erschafft, fällt auch die Behauptung, daß seine Wirkung zur Hauptsache auf die Stärke der sinnlich-geschlechtlichen Empfindung zurückzuführen sei, einer Behauptung, die da sagt: Der Tanz ist eine Darstellung der schönen Körperlichkeit in gebundener Form, und unser Wohlgefallen an ihm beruht lediglich auf geschlechtlicher Grundlage. Zunächst einmal wird auch hier die dem Menschen eingeborene Freude an allem Sinnlichen mit seiner Freude an dem Geschlechtlichen verwechselt. Der Tanz ist – kein Zweifel – die sinnlichste Kunst. Einem „unsinnlichen" Menschen wird es nicht leicht werden, dieser Kunst gegenüber in ein empfindungsvolles Verhältnis zu gelangen. Aber mit dem Sinnlichen wird das Geschlechtliche noch nicht berührt, mag es auch hier und da mitschwingen, so ist es doch für die Bewertung der Leistung, für den Genuß am Kunstwerk absolut bedeutungslos, ja, tritt bewußt überhaupt nicht in Erscheinung. Würden sonst

so viele Frauen die Tanzabende füllen und voll leidenschaftlichen Interesses die tänzerischen Visionen einer Frau verfolgen? Würden wir sonst an Tänzern von Qualität eine starke und ästhetische Freude haben? Mir scheint, als ob schon eine ernsthafte Abwehr dieser lächerlichen Unterstellung einer heimlichen Beleidigung der Kunst gleichkäme. Gleichwohl sind wir die Letzten, abzustreiten, daß vielleicht sieben Zehntel aller männlichen Zuschauer im Tanzsaal noch von geschlechtlichen Empfindungen gestreift werden oder diese bewußt als Erreger ihres Genusses aufnehmen. Doch auch hier ist, dünkt mich, eine Wandlung eingetreten, die mit der fortschreitenden Erkenntnis vom künstlerischen Wesen des Tanzes die Lustempfindungen des Beschauers von den Schlacken muckerischer Erziehung säubert: Wird doch bei den Tänzen, welche das heiter Sinnfällige fernab des eigentlich „Sinnlichen" ausdrücken, also Produktionen, die aus dem Gesellschafts- oder Volkstanz hervorgegangen sind (Menuett, Czardas usw.) ebensowenig mit Beifall gekargt als bei denen, deren Kostüm das Geschlechtsempfinden reizen könnte. Und – um ein vielleicht entscheidendes Moment geltend zu machen – die Tänzerin, welche von allen, die wir kennen, vielleicht am ungeschlechtlichsten wirkt, Sent M'ahesa, tanzt zumeist in Kostümen, die der Nacktheit näher stehen als der Bekleidung. Doch wer möchte behaupten, daß ihr knabenhaft straffer und schöner Körper nicht gleichwohl der eines vollkommenen Weibes sei?

Freilich, ihre Kunst weist weit über die Grenzen der Gefühle von Geschlechtlichkeit und Ungeschlechtlichkeit, von Schönheit und Häßlichkeit, Sittlichkeit und Unmoral, hinaus in ein Land, das zur Bewertung ihrer Leistung, jeder Leistung, nur eine Unterscheidung kennt: Phrase oder Gestaltung.





PHOT H HOLDT MÜNCHEN

Sent M'ahesa

2.

DIE GRENZGEBIETE
PLASTIK / MALEREI / MUSIK / PANTOMIME

Wenn es eines Beweises dafür bedürfte, daß die äußerliche Ähnlichkeit zweier Künste noch lange keine Ähnlichkeit in Struktur und Wirkungserreger bedingt, so könnte man ihn an der Plastik ablesen, die, äußerlich gesehen, dem Tanz am verwandtesten zu sein scheint. Man möchte sagen: Die Plastik ist ein erstarrter Tanz, dem zumeist nur die Farben fehlen. Ja, diese These scheint bei oberflächlicher Betrachtung um so einleuchtender, als gerade der Tanz häufig als Vorwurf skulptureller Gestaltung gewählt wird. Wie sollten also nicht hier tiefinnerliche Beziehungen zu finden sein? Vor allem aber denkt man an das eigentlich „Plastische" beider Künste und ist geneigt, hier geradezu Kongruenzen aufzuspüren. Denn hat nicht auch der Tanz die Pose der Ruhe, und sieht nicht die Bilderinnerung, welche man von einem in hochspringenden Kurven sich bewegenden Tanz mitnimmt, dem taumelnden Geschleudertsein einer marmornen „Tänzerin" auf das Haar ähnlich?

In Wahrheit liegt der Fall so, daß von allen Gebieten der Kunst die Plastik dem Tanze am fernsten liegt. Ihre Verwandtschaft beruht kaum auf anderen Zügen als auf denen, die allen Künsten gemeinsam sind, wozu dann allerdings die Gemeinsamkeit des Plastischen als des „Umfaßbaren" kommt. Beide Künste suchen in der Hauptsache die menschliche Gestalt in den verschiedensten Erscheinungsmöglichkeiten zu erfassen,

indem sie sie (sehen wir einmal vom Relief ab) im Dreidimensionalen darstellen. Diese Gemeinschaftlichkeit besagt aber nichts gegenüber den Unterscheidungen zwischen beiden Künsten; denn das für den Tanz wichtigste Attribut, die rhythmische Bewegung, trennt ihn jäh von der in ewiger Ruhe verharrenden Plastik. Mir scheint, daß dieser Umstand nicht genug betont werden kann. Das Wesen des Tanzes liegt im rhythmisch Bewegten, das der Bildhauerkunst in der Ruhe. Es gibt keinen Augenblick im Tanze, der plastischer Ruhe gleichkäme, denn selbst ein Moment scheinbarer Bewegungslosigkeit ist, wie wir später sehen werden, immer noch mit rhythmischen Energien geladen. Aus dieser Hauptunterscheidung resultiert die grundlegende Verschiedenheit zwischen beiden Künsten. Denn die wichtigsten Gesetze des Tanzes werden eben aus dieser seiner primären Eigenschaft abgeleitet, während eine ganze Reihe von Voraussetzungen für die künstlerische Wirkung einer Skulptur aus ihrem Wesen als der „Kunst des Nebeneinanders" entspringen. Es darf nur daran erinnert werden, daß eine plastische Figur, welche die tänzerische Bewegung ausdrückt, nicht – wie die Photographie – eine x-beliebige Pose aus dem so oder so gedachten Tanz dieser Figur herausgegriffen und in Stein gehauen hat, sondern innerhalb dieser erstarrten Körpergebärde gewissermaßen die ihr vorhergehenden und ihr folgenden Bewegungsformen in einer nicht näher zu definierenden Weise vereint. Nicht als ob der Beschauer sich die vorhergehenden und nachherkommenden Bewegungen zudächte und so außerhalb der künstlerischen Gegebenheit sich den bestimmten Bewegungsvorgang konstruierte; sondern in dieser Figur ist die Bewegung gesammelt, die bestimmte Pose ist das Resultat der vorhergehenden und die Gebärerin der unmittelbar folgenden Gebärden, und die „Kunst" liegt eben in der Fähigheit des Bildhauers, diese Bewegtheit zu erschaffen. Wie er sie erschafft, gehört nicht hierher. Der wesentliche

Unterschied zwischen einer marmornen und einer realen Tanzbewegung beruht eben darin, daß das künstlerische Element in der Plastik eben in der Gesammeltheit der Bewegung in einem Punkt, das künstlerische Element im Tanze in der Weiterführung dieser Bewegung über den ganzen Tanz hinweg zu suchen ist.

Daß aber eine solche Tänzerin aus Stein uns durchaus wie eine lebendige Tänzerin anmutet, und wir erstaunt sind, in dem Kunstwerk gerade das vorzüglich „Tänzerische" ausgedrückt zu sehen, hat seinen Grund in etwas anderem: Das Verhältnis zweier Künste zueinander ist ein anderes als das Verhältnis, welches zwischen ihnen besteht, wenn eine Kunst die andere zum Modell nimmt. Denn von diesem Augenblick an, wo der Tanz für den Bildhauer das Modell zu einer Tanzstatuette wird, ist er nicht mehr Tanz als Kunst, sondern Wirklichkeit, die er in die Sprache seiner Bildhauerkunst umbildet. Und die Tänzerin, welche als Modell sich vor ihm bewegt, wird für ihn in demselben Maße nur noch „Wirklichkeit" wie ein Baum oder die Figur eines alten Mannes. Wir sahen vorhin, wie es für die Kunst darauf ankommt, das wahre und von den Gleichgültigkeiten und Zufälligkeiten losgelöste Gesicht dieses Vorwurfs, seine Idee, nicht seine Wirklichkeit zu geben. Würde der Bildhauer genau die zur Ruhe erstarrte Haltung einer Tänzerin in Ton kneten und diese selbst mit minutiöser Genauigkeit nachbilden, es würde ihm schwerlich gelingen, ihr den lebendigen Odem einzuhauchen, den ein Kunstwerk hat, das sich an das wichtigste Gesetz der Plastik oder Malerei hält: Bewegung ist nicht Nachbildung der realen Bewegungspose, sondern Übersetzung ihrer realen Gesammeltheit in die künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten der jeweiligen bildenden Kunst.

Endlich: auch die realen Vorwürfe zwischen Plastik und Tanzkunst sind völlig verschieden, ob sie gleich beide Künste des menschlichen Kör-

pers sind. Denn für die Plastik ist der Körper als solcher, die Oberfläche als solche Endzweck. Die Tanzkunst hingegen kann erst durch die Sprache des Körpers Empfindungen und Eindrücke erzeugen, die ihrerseits dann das Lustgefühl hervorrufen. Die Oberfläche ist ihr also gleichgültig, soweit sie nicht als Kostümproblem in Frage kommt. Dagegen ist für sie von größter Wichtigkeit die Durchbildung des Körpers selbst.

Wieweit körperliche „Schönheit" für den Tanz notwendig ist, werden wir in einem späteren Kapitel zu untersuchen haben, in jedem Falle ist für ihn aber körperliche Zweckmäßigkeit vonnöten. Rodin vermochte ein altes nacktes Weib zum Gegenstand einer seiner gewaltigsten Schöpfungen zu erheben. Er hätte auch dieses Weib tanzend darstellen können, ohne dadurch die Grenzen des künstlerisch Möglichen zu überschreiten. Aber nimmermehr kann ein altes Weib von absurder Verfallenheit das Subjekt eines Kunsttanzes sein. Die Bildhauerkunst kann also bei der Gestaltung einer Idee in so weitgehendem Maße realistisch arbeiten, wie es die Tanzkunst nie vermag. Denn beide, von etwas Gemeinsamem ausgehend — der menschlichen Gestalt —, drängen in ihren künstlerischen Elementen bald nach ganz verschiedenen Richtungen und wirken durch die Erfüllung von Gesetzlichkeiten, die miteinander durch nichts mehr verknüpft sind.

Ein anderes bei der Malerei. Konfrontieren wir sie mit dem Tanz, so finden wir eine größere Ähnlichkeit in den Gesichtern als zwischen Tanz und Plastik. Das liegt vor allem in der Gemeinschaftlichkeit der Farbwirkung. Gewiß, wir haben auch bemalte Statuetten, aber sie treten innerhalb der Bildhauerkunst, der Kunst des behauenen Steins, ganz zurück. Nicht so bei der Malerei: Das Problem der Farbe ist hier das erste, vielleicht wesentlichste ihrer Probleme. Auf die Bedeutung der Farbe in der Tanzkunst müssen wir später eingehen. Hier sei nur der Weg gezeigt, den Tanz und Malerei innerhalb des Farbenproblems gemeinsam gehen. Wie

wesentlich allein für die Schaffung von Licht, Luft und Tiefe im Gemälde die Farbe ist, mag nur gestreift werden, da Licht, Luft und Tiefe Phänomene sind, die in der farblosen Zeichnung wiederkehren, weshalb anzunehmen ist, daß für die Gestaltung dieser Phänomene innerhalb des Gemäldes auch noch das zeichnerische Moment wirksam sein wird. Für den Tanz kommt diese Fragestellung überhaupt nicht in Betracht, da Raum und Tiefe bereits gegeben sind und nicht erst durch die Farben erschaffen werden. Anders steht es aber mit dem Licht. Die Beleuchtung von außen hat nur das „Licht von innen", das Licht der Figur, zu steigern, ja es kann in einem Tanze sehr wohl durch die Vermischung greller Gewänder mehr „Licht" gesammelt werden als durch Scheinwerfer und Rampenbeleuchtung. In wie hohem Maße dies auch für die Malerei gilt, bedarf nicht erst der Erklärung. Das Problem der Schaffung des Lichtes durch die Farbe hat in den verschiedensten Epochen und Schulen zu den umstrittendsten und verschiedenst gelösten aller malerischen Probleme gehört. Und die Methoden, mit denen man Leuchtkraft und Bestrahlung in die Bilder verwob, sind fast so zahlreich wie die Köpfe schöpferischer Maler. Offenbar liegen hier einige geradezu mit Händen greifbare Beziehungen zum Tanze, und bei der Darstellung der drei Dekorationsprobleme werden wir im einzelnen nachweisen können, wie verwandt die Lichtwirkungen in einem Tanzbild denen in einem Gemälde sind; denn beide laufen schließlich auf den Effekt hinaus, welcher die Anordnung der Farben zueinander und ihre Mischung als Ursache hat. Anders ausgedrückt: Um den Eindruck konzentrierter Helligkeit zu erzielen, bedarf es nicht nur einer hellen Farbe, sondern einer bestimmten Farbenmischung und einer ganz bestimmten Anordnung der Farbtöne zueinander in der Verteilung von Licht und Schatten. Auch der Tanz übernimmt nicht lediglich die helle Rampenbeleuchtung auf ein helles Kleid, um „Helligkeit" zu erreichen, sondern der Tänzer wird innerhalb des

Kostüms die Farben so wählen, daß sie, gegen den Hintergrund gesehen, gerade das Leuchtende ihrer Wesenheit herausbringen. Doch nicht genug damit, weiß er wohl, daß auch im Tanze bis zu einem gewissen Grade eine Vermischung der Farben zur Erzielung besonderer Wirkungen möglich ist: nämlich durch die Bewegung des Kostüms und die Abtönung dieser Farbe durch den Scheinwerfer. Es klingt dies alles überaus kompliziert, ohne es doch zu sein. Denn jedem Tänzer oder jeder Tänzerin von Qualität wird die Hervorbringung des Lichteindrucks im Tanze selbst nichts Fremdes oder Zufälliges sein.

In seinem Duotanz „Die Liebe der Tschaokin" sitzt Joachim von Seewitz auf einem schwarz ausgeschlagenen Postament. Er sitzt in einem leuchtenden Gewande, das wohl eine Lichtfläche, aber noch keine Lichtquelle in dem ganzen Bilde darstellt. Diese Lichtquelle der ganzen Erscheinung ist der Krummsäbel, ein mit silberfarbenem Glanzpapier überzogenes chinesisches Schwert, in dem sich das Licht des elektrischen Reflektors fängt. Während seines Tanzes um die schlafende Priesterin wirkt wohl nach wie vor seine Erscheinung im Dunkel des Tempels und gegenüber den gedämpften Farben der Tschaokin als schlechthin lichtsammelnd, aber nicht als dominierend, denn sie wird überstrahlt durch die Funken und das Feuer, die aus dem in jähen Wendungen ins Dunkel gestoßenen Krummsäbel springen. Gerade im Tanze können durch künstlerische Verteilung von Licht und Schatten ungewöhnliche Wirkungen erzielt werden, die man immer wieder mit den Wirkungen zu vergleichen geneigt ist, welche in den Bildern der großen Lichtmaler Rembrandt, Manet, van Gogh, Marr, Stuck u. a. uns entzücken.

Endlich aber, und wie mir scheint in der Hauptsache, kommt für den Tanz jenes malerische Problem in Betracht, das ich als „die Farbenwirkung an sich" bezeichnen möchte. Die Wirkung der Farbe eines Bildes auf den



Dorothea Albu

Beschauer ist nicht nur von der Illusionskraft abhängig, und keineswegs ist beim Anblick eines farbensatten Gemäldes nur der Eindruck vorherrschend: wie trefflich hat der Maler die sonnenüberleuchtete Wiese mit dem blauen Himmel darüber gemalt! wie hell die Birken auf dem fernen Violett des Waldes! sondern schon in der Ausdrucksweise bezeichnet sich ein anderes Urteil. Man sagt nämlich gern: „Wie trefflich steht das Gelb der Wiese gegen den kobaltblauen Himmel und die Blässe der Birken gegen das gedämpfte Violett des Waldes!" Damit aber drückt sich bereits die Lustempfindung an der Zueinandergehörigkeit der Farben als solchen aus, ganz unabhängig von ihrer Bedeutung als Trägerinnen eines bestimmten Inhalts. Es besteht gar kein Zweifel, daß gewisse Farbenkontraste und Farbenverbindungen lusterregend wirken, und zwar außerhalb des durch sie bezeichneten Inhalts. Es ist hier nicht der Ort, darauf einzugehen, da es nur darauf ankommt, zu zeigen, wie nahe in diesem Falle die künstlerischen Gesetzlichkeiten der Malerei denen des Tanzes stehen. Denn gerade beim Tanze ist diese „Farbenwirkung an sich" von größter Bedeutung, und nicht in geringem Maße beruht der starke Eindruck der Schöpfungen Sent M'ahesas auf der genialen Verwebung der Farbe in ihren Tanz. Daß diese Mischung und Kontrastierung der Farben in Kostüm, Hintergrund, Staffage, Beleuchtung ebensowenig eine willkürliche ist wie bei der Malerei, erhellt schon daraus, daß vielen Tänzerinnen, trotz unermüdlicher Anwendung einer überreichen Palette, keine künstlerisch reinen Wirkungen gelingen und — genau wie bei vielen Malern — ihre Farben tot und flach bleiben.

Ich sage, dieser Farbensinn ist gerade im Tanze seltener anzutreffen als man gemeinhin annimmt. Die meisten Tänzer und Tänzerinnen sehen die Farbe nur als ein Äußerliches, gewissermaßen als ein von außen dem Tanze angelegtes Schmuckstück an, und glauben ihr genug getan zu ha-

ben, wenn sie halbwegs originelle Ideen in originelle Kostüme kleiden. Aber genau wie in der Malerei erst „Seher" kommen mußten, die die Natur in ganz neuen Farben zeigten und im Gegeneinander dieser Elemente unerhörte Wirkungen erzielten, ist dieses auch beim Tanz der Fall gewesen (und wird es noch der Fall sein). Das eigentlich „Tänzerische", d. h. die rhythmische Bewegung, wird von den meisten als ausreichend angesehen und die Farbe nur im Kostüm und daselbst auch nur als Begleitung bewertet. Diese Auffassung gleicht jener, welche im Bilde nur das rein Zeichnerische, Geformte erblickt, demgegenüber die Farbe kaum etwas anderes bedeutet als eine mehr oder weniger geschickte Kolorierung.

Sind soweit die innigen Verbindungen zwischen Malerei und Tanz deutlich sichtbar, so beginnt dem Bewegungsproblem gegenüber der Tanz sich von der Malerei loszulösen und seine eigenen Wege zu gehen. Hier nähern sich seine Grenzen einer anderen Provinz der Kunst, ohne die er heute schlechthin nicht mehr zu denken ist: der Musik.

Bei der absoluten Verkennung des Verhältnisses von Tanz und Musik im zeitgenössischen Urteil möchte mir fast dieses Kapitel als eines der wichtigsten erscheinen. Indessen werden wir uns die Erörterung einer Reihe von Beziehungen zwischen beiden Künsten noch bis zur Behandlung der Bewegungsfrage aufsparen müssen. Nur die Frage der Abhängigkeit von Tanz und Musik bedarf, weil ihre Beantwortung die Grundlage für das Verständnis des Tanzes überhaupt bildet, einer prinzipiellen Klarstellung.

Mir scheint, daß die bisherige Beantwortung des Problems einer falschen Einstellung zur Prioritätsfrage zwischen Tanz und Musik entsprang. Man fragte: was war zuerst, Tanz oder Musik? und entnahm aus der bestehenden höheren Kultur der Musik die Berechtigung, diese Frage im Sinne der Musik zu lösen. In Wahrheit liegt das Verhältnis

aber so – und eine geringe Vertiefung in die Anthropologie wird es bestätigen – daß weder die Musik früher war als der Tanz, noch der Tanz früher als die Musik, sondern daß vielmehr beide aus einem Dritten, einer kosmischen Erscheinung entstammten, die sie in sich gewissermaßen vereinigte, und aus denen beide Künste sich abspalteten: Der Rhythmus. (Praktisch: rhythmische Arbeit. In der rhythmischen Arbeit ist überhaupt der Ursprung aller Künste zu sehen.) Sowohl für den Tanz wie für die Musik ist der Rhythmus der eigentliche Motor, ohne den keine der beiden Künste am Leben bleiben kann. Nachdem der Mensch instinktiv die ungeheure Bedeutung des Rhythmus für sein Dasein erkannt hatte, bildete er ihn selbständig aus seinen Erscheinungsformen des taktmäßigen Arbeitens, Schreitens und Singens weiter zu Tanz und Musik aus. Freilich blieb diese innige Verquickung der beiden Künste von Anfang bis heute bestehen. Denn wie man sich gewöhnte, den Tanz durch rhythmisches Schlagen auf einer Trommel zu begleiten, so bildete man später wieder die Musik durch Übernahme tänzerischer Metra weiter, so eine Kunst durch die andere ergänzend und fördernd. Die durch den Rhythmus gegebene Blutsverwandtschaft beider Künste blieb dabei für alle Zeit bestehen. Damit ist die Identität des musikalischen Rhythmus mit dem tänzerischen nicht zugegeben. Bei der Sonderentwicklung beider Künste hat sich auch ihr rhythmisches Gesicht gewandelt, und ein Tanz, der genau nach der ihn begleitenden Musik skandiert werden würde, verlöre vom ersten Takt an jedes künstlerische Gesicht. Hier ist auch der Grund zu suchen, warum ein in seinem musikalisch-metronomischen Gefüge vom Komponisten festgelegtes Musikstück rhythmischen Veränderungen unterworfen werden darf, sobald es einen Tanz begleitet. Totale „Sinnentstellungen" werden auch hier abzulehnen sein, aber es ist beispielsweise durchaus gerechtfertigt, im Radetzkymarsch die ersten fünf Takte um ein Viel-

faches schneller zu nehmen als für den Parademarsch vorgeschrieben ist, sofern eine Tänzerin dafür eine lebendige Ausdrucksform gefunden hat. Freilich wäre dies unmöglich, wenn der Tanz nur die Musik illustrieren sollte. Aber damit öffnen wir die Tür zu der zentralen Frage nach der Beziehung zwischen Tanz und Musik überhaupt.

In welchem Verhältnis steht die Musik zum Kunsttanz, den sie begleitet? Da muß denn mit allem Nachdruck jener das Verhältnis völlig verschiebenden und zu gänzlich falschen Resultaten führenden Ansicht widersprochen werden, daß der Tanz eine „plastische Ausdeutung der Musik" sei. Auf dieser Annahme sind nicht nur ganze Akademien gegründet worden (ich erinnere an Hellerau), sondern sie hat auch in verwirrender Weise bis auf den heutigen Tag die Kritik beeinflußt, so daß es geboten schien, ein Tanzkunstwerk nur immer als Ausdeutung der dasselbe begleitenden Musik zu betrachten. Das hat zu den ungerechten und den Kern des Problems durchaus verkennenden Vorwürfen geführt, es sei geschmacklos, „Chopin zu tanzen" oder „Brahms Liebesliederwalzer zu illustrieren". Ich zitiere: „Muß Kammermusik erst getanzt werden, um jedem sichtbar zu machen, daß hier schon Klang die stärkste Versinnlichung eines Gedankens ist?" oder „Gewichtige Bedenken habe ich noch gegen die pantomimische Ausdeutung Beethovenscher und Bachscher Kompositionen." (Vorwürfe dieser Art sind zu Hunderten anzuführen.)

Es ist merkwürdig, daß die Anhänger dieses Gedankens noch nicht auf einen dieser Anschauung zugrunde liegenden Widerspruch aufmerksam geworden sind. Das Wesen der Versinnbildlichung, der Illustration eines Vorgangs liegt in der eindeutigen Darstellung desselben. Konkret gesprochen: ich kann mir Wallensteins Ermordung z. B. in der Illustration wohl soweit variiert denken, als der eine Zeichner dem Gemordeten schon die Starre des Todes, ein zweiter ihm noch die Attitüde


PHOT H. ERFURTH, DRESDEN

Ronny Johansson

verzweifelten Widerstandes verleiht (u. dgl.), aber ich kann diese Szene nicht darstellen wollen, indem ich beispielsweise ein Fischerboot male, das im Orkan untergeht, oder eine Eiche, die von Holzhauern gefällt wird. Denn eine umgeschlagene Eiche ist nun einmal, trotz einer gemeinschaftlichen seelischen Grundstimmung mit dem oben erwähnten Vorgang, etwas ganz anderes als Wallensteins Tod. Wenn also der Tanz ein bestimmtes Musikstück plastisch darstellt, so ist dies nur – von geringen äußeren Varianten abgesehen – in einer Form möglich, und es wäre demnach absolut sinnlos, zweien in Charakter und Kostüm gänzlich verschiedenen Tänzen, denen eine und dieselbe Musik zugrunde liegt, die gleiche künstlerische Existenzberechtigung zukommen zu lassen. Trotzdem tut man es und tut es durchaus mit Recht. Mozarts „Gavotte joyeuse" wird von Lucy Kieselhausen in einem ihrer musikalischsten Tänze ganz leicht und zart in der Erscheinung eines duftigen Genius aus dem 18. Jahrhundert genommen. Ronny Johansson, eine hochbegabte Schwedin, tanzt dieselbe Gavotte joyeuse mit entzückendem grotesken Humor als okarinablasender Pan. Lucy Kieselhausens Tanz ist von dem Ronny Johanssons wie Tag und Nacht verschieden. Nur künstlerisch sind sie sich beide gleichwertig, da der Übermut der Mozartschen Musik und der straffe Tritt seiner Rhythmen hier wie dort zu hohem Ausdruck gekommen ist.

Das sind zwei grundverschiedene Tänze für dieselbe Melodie. Ich kann mir aber ohne Schwierigkeit noch drei, vier, fünf, ja ein Dutzend anderer Tänze zur Gavotte joyeuse denken, die äußerlich alle miteinander nichts gemeinsam haben und doch derselben Musik verhaftet sind. Eine Gemeinsamkeit wird ihnen allerdings nicht entzogen werden können, das ist der seelische Grundton: eine graziöse, leicht sich selbst ironisierende Schelmerei. Ebenso verbindet – wie schon oben angedeutet wurde – ein seelischer Kern die beiden Bilder Wallensteins Tod und das vergeblich

gegen den Orkan ankämpfende Boot. Wir können also nicht sagen, daß jeder Melodie jeder x-beliebige Tanz aufgesetzt werden kann, das wäre völlig sinnlos, sondern nur, daß nach einer Melodie wohl mehrere, in Charakter und Kostüm grundverschiedene Tänze erdacht werden können, die gleichwohl ein Innerstes miteinander gemein haben müssen. Der Tanz kann also nicht nur illustrieren, und sein Verhältnis zur Musik kann nicht nur in der plastischen Ausdeutung der unsichtbaren Kunst durch die sichtbare bestehen. Sondern das Verhältnis von Tanz und Musik besteht in einer Verwandlung. Die Musik wird aus den Erscheinungsformen ihrer Welt in die der tänzerischen Welt übertragen, was durch die, beide Künste von Urzeit her verbindende rhythmische Verwandtschaft möglich gemacht wird. Aus einer Verwandlung heraus versteht man auch erst, daß verschiedene Tänze mit gleichem seelischen Kern aus ein- und derselben Melodie entstehen können. Denn, um ein Bild zu gebrauchen, Kirke konnte wohl die Gefährten des Odysseus in alle möglichen und voneinander in Charakter durchaus verschiedenen Tiere verwandeln und hätte diese Verwandlung unzählige Male fortsetzen können, nur die einzelne Seele, die Individualität, unterlag nicht ihrem Zauber, und der einzelne blieb, ob als Schwein, Esel oder Hündchen, immer derselbe, der er als Mensch gewesen. Dies ist nur ein Vergleich, aber er versinnbildlicht das Wesentliche im Verhältnis von Musik und Tanz. Die Behauptung der tänzerischen Illustrierung eines musikalischen Vorgangs beruht immer noch auf der stillschweigenden Annahme, daß die Musik die ältere Kunst sei, folglich der Kunsttanz immer ihre abgelegte Garderobe tragen könne. Wir sahen aber, daß beide wie die Kinder einer Mutter aus dem Rhythmus geboren wurden, und der R h y t h m u s ist es heute noch, der eine Verwandlung von Musik in Tanz überhaupt möglich macht. Wo der verwandte Rhythmus fehlt, ist ein Musikstück tänzerisch unbrauchbar, und

nicht weil Beethoven Beethoven ist, wird es sich — von Ausnahmen abgesehen — nicht empfehlen, nach seiner Musik zu tanzen, sondern weil der Rhythmus seiner Werke für die Umbildung in tänzerische Gebilde schwer zu brauchen ist. Darum ist Chopin gerade bei modernen Tänzerinnen so beliebt, weil der scharfe, prägnante und doch immer wieder umspringende und veränderliche Rhythmus seiner Walzer und Mazurken, Polonäsen und Präludien sich für die Umschmelzung in die rhythmisch verfeinerten Gebilde des modernen Tanzes vorzüglich eignet.

Nun bedarf freilich noch eine Frage der Beantwortung. Wenn das Verhältnis von Tanz und Musik also nebengeordnet und nicht untergeordnet ist, müßte dann nicht der Tanz auch ohne Musik denkbar sein? Ich stehe nicht an, diese Frage mit Ja zu beantworten. Es besteht kein Zweifel, daß für den Tanz die Musik nicht nötig ist. Freilich besteht ebensowenig ein Zweifel, daß sie für ihn heute so gut wie unentbehrlich ist. Denken wir uns einen Kunsttanz kinematographisch (ohne Musik) wiedergegeben, so bin ich gewiß, daß er an künstlerischer Schönheit nichts verliert, wenn er auch an sinnlicher Wirkung einbüßen wird, da seit Jahrtausenden unser Ohr sich dem Auge, das den Tanz betrachtet, hinzugesellt hat, möge es auch bei den frühsten Tänzen kaum mehr als das rhythmische Schlagen eines Beckens oder das primitive Pfeifen einer Flöte als Begleitung vernommen haben. Aber diese Jahrtausende alte Gewohnheit hat eine enge Verbindung zwischen beiden Künsten geschaffen, die heute nicht mehr ohne Schaden für den Tanz zu durchbrechen wäre, da an der Weiterbildung der Musik in den letzten 1½ Jahrhunderten sich gerade der Kunsttanz heute neu zu formen und zu entwickeln begonnen hat. So sind in der Praxis Musik vom Tanz nicht mehr zu trennen, aber es wäre lächerlich, wollte man aus der so entstandenen Verbindung den Vorrang der Musik vor dem Tanz ablesen.

Endlich bedarf es noch einer letzten Gegenüberstellung, der des Tanzes gegen die Dichtung. Hier drängt sich nun gleich der Name einer seltsamen und recht eigentlich heimatlosen Kunstgattung auf, die von der Kritik bald in das Land der Dichtung, bald in das des Tanzes verwiesen worden ist: Der Pantomime. Wir werden bei der Anwendung der ästhetischen Prinzipien auf den Tanz, vornehmlich der Begriffe Inhalt und Form, noch mehrfach mit ihr zu tun haben, weshalb wir uns an dieser Stelle mit einer bloßen Abzirkelung ihres Verhältnisses zum Kunsttanz begnügen dürfen.

Vielleicht enthülsen wir den künstlerischen Kern der Pantomime am leichtesten, wenn wir die Frage beantworten: Was nimmt sie aus der Dichtung, was aus dem Tanze? Nicht als ob damit ihre Eigenart marktfertig gestempelt wäre, es gehört zum Wesen dieser Kunstgattung, daß sie sich in einer beinahe molluskenhaften Art der kritischen Analyse entzieht. Aber gerade dieser Umstand, daß sie in der Analyse nicht die deutlich erkennbaren Reaktionen anderer Künste aufweist, läßt sie uns als eine Zwischenform ahnen, als einen Bastard zweier verschiedener Künste, der von jeder der beiden Blut und Charakter, aber von keiner die traditionelle „Rasse der Familie" hat.

Wenn wir einmal von der „dazugehörigen" Musik absehen, so fällt uns bei der Pantomime, grob gesagt, auf, daß sie nur ein Lied ohne Worte, eine Komödie ohne Sprache ist. Die Sprache wird einerseits durch die Musik, anderseits durch Verstärkung der Gebärden ersetzt; bei der Zirkuspantomime lediglich durch eine übertrieben starke Akzentuierung der Gefühle durch die Gebärde, bei der künstlerischen Pantomime durch Übernahme des Rhythmus in das Spiel. Eines aber bleibt bestehen, und ohne dies ist eine Pantomime nicht denkbar: der Vorgang, der „Inhalt", die Abwicklung eines Geschehens. Ja, dieses Moment darf man geradezu

als das wesentliche Merkmal ihres Porträts bezeichnen. Denn eine Pantomime — so wie wir sie von der Bühne her kennen — könnte eher der Musik und des Rhythmus' als ihres „Inhalts" entbehren. Scheint es doch, als ob Rhythmus und Musik nur Attribute sind, die ihr aus Jahrhunderte alter Tradition anhängen, während sie der Abrollung eines inhaltlichen Geschehens von jeher verhaftet war. Um so merkwürdiger berührt es, daß bis auf den heutigen Tag die Pantomime noch als Form des Tanzes angesehen wird, während sie doch (freilich nur auf den ersten Blick!) dem Schauspiel (d. h. der Dichtung) ganz offensichtlich um ein Beträchtliches näher zu stehen scheint. Denn — um es immer wieder zu betonen — die rhythmische Bewegung und sie allein ist das Primäre im Tanz, alles andere sind Werte zweiter und dritter Ordnung und nicht selten Belastungen ihrer künstlerischen Einheit. Wenn nun bei der Pantomime der Vorgang, irgendein Inhalt mit Liebe und Todesnot, oder Ballnacht und Maskenscherz, im Vordergrunde steht, wie reihen wir sie in die Front des Kunsttanzes ein, ohne dadurch seine Linie zu zerstören?

Und noch eine Frage: steht die Pantomime darum, weil sie keine reine Form des Kunsttanzes ist, der Dichtung näher als dem Tanze? Ist nicht in der Dichtung das Wort der eigentliche Schöpfer des Vorgangs, während dieser Vorgang selbst, dieser Inhalt, dieses bloße Geschehen nur sekundär, nur eigentlich „Mittel zum Zweck", Träger der „Idee" ist? Denn die Dichtung will doch, ebensowenig wie jede andere Kunst, allein durch die Erzählung irgendeines Erlebnisses Vergnügen bereiten, d. h. berichten und photographieren. Vielmehr, um auf unsere obige Erörterung des Verhältnisses von Kunst und Wirklichkeit zurückzugreifen, schien uns nicht von jeher jene Dichtung die höchste zu sein, welche unter der Maske des „reinen Berichtes", des bloßen Erzählens, „wie es war", die letzten Zusammenhänge alles individuellen Erlebens mit dem all-

gemeinen Geschehen aufzeigte, die tief innere Verknüpfung des Mikrokosmischen mit dem Makrokosmischen erwies?

Bis in diese Tiefen greifen die Wurzeln der Pantomime nicht, und man mag darum auch verstehen, daß die Dichtung sie nicht als ihr legitimes Kind ansehen will. Denn dadurch, daß sich die Pantomime des Wortes beraubte, entzog sie sich so gut wie alle Möglichkeiten tiefer seelischer Wirkung, während ihre Musik bis auf den heutigen Tag nur die Rolle eines Begleiters, nicht eines Interpreten und Verkünders im Sinne des Wortes gespielt hat.

Kein Zweifel, so wie die Pantomime heute auftritt, stellt sie sich als einen Bastard dar, eine Mischform, zwischen zwei Künsten geboren, und aus dieser Zwiespältigkeit ihre Wirkungen und Unwerte saugend.

Wer freilich daraus die Folgen ziehen wollte, daß sie zu dauernder künstlerischer Uufruchtbarkeit verdammt sei, verkennt die Bedeutung wichtiger Entwicklungsprozesse in der Kunst. Wie sich nämlich der moderne Kunsttanz aus den starren und beträchtlich artistischen Formen des großen Balletts loslöste und zu eigener Form und Blüte entwickelte, so kann sich auch eine Tanzpantomime zu einer reinen Kunstform innerhalb der Provinz des Tanzes entwickeln. Das wäre dann freilich eine Pantomime, die, nicht wie bisher, in ein mehr oder weniger banales Geschehen einzelne Tänze einflöchte und das Ganze höchstens durch eine gesteigerte Dekorations- und Schauspielkunst zu Genuß und Wirkung brächte, sondern eine Pantomime, die vom ersten bis zum letzten Takte auf dem Grundgesetz des Tanzes aufgebaut ist: der rhythmischen Bewegtheit. Dem Gesetz des tänzerischen Rhythmus müßte in ihr alles untergeordnet, von ihm alles abhängig sein. Der hinsichtlich seiner künstlerischen Wirksamkeit recht zweifelhafte „Inhalt“ tritt dann ganz von selbst in den Hintergrund gegenüber der künstlerischen Wirkung der von der Musik getragenen rhythmi-


PHOT. H. HOLDT, MÜNCHEN

Lola Herdmenger

schen Bewegungen, die alle bisherigen „toten" Bewegungen der bloßen Inhaltspantomime mit wunderbarer Kraft zu reinen Gebilden umformen, welche mehr sagen als nur „hier" und „dort" oder „ich liebe dich" und „du bist mir verhaßt". Gebilde, die eben darum, weil sie nicht Klischees für bestimmte Gefühlsmomente sind, viel mehr enthalten als nur diese, und viel weitere und tiefere Deutungen offen lassen als die üblichen pantomimischen Ausdrucksformen. In einer solchen Pantomime wird, entspechend dem Gesetze des Tanzes, die Illusion eines Geschehens wieder ein Sekundäres, Gleichgültiges, ja Entbehrliches werden, während der Triumph einer der Gewalt dichterischer Worte gleichkommenden Körpersprache ihr – ganz wie beim Worte! – bereits den Wert symbolischer Bedeutung gibt.

ZWEITER TEIL

DIE KATEGORIEN DER TANZÄSTHETIK

I.

BEWEGUNG UND RHYTHMUS

Betrachtet man den Tanz als eine in sich geschlossene fortlaufende Erscheinung, so stellt er – roh geschaut – eine Reihe von Bewegungen dar, die sich steigern, verändern und vollenden. Die größere Anzahl dieser Bewegungen scheint obendrein denen des realen Lebens durchaus verwandt zu sein, wie ja auch das Wort („Bewegung") im Tanz wie im Leben für den gleichen Vorgang Gültigkeit hat. Man wird also, um sein Wesen irgendwie festzuhalten und das spezifisch Künstlerische aus dem Allgemeinen herausschälen zu können, die unterscheidenden Merkmale zwischen künstlerischer und realer Bewegung suchen und untersuchen müssen.

Wodurch unterscheidet sich die künstlerische (tänzerische) Bewegung von der realen? Nun denn, kurz gesagt, durch drei Charakteristiken zeitlicher, räumlicher und inhaltlicher Natur: Rhythmus, Linie, Selbstzweck der Bewegung.

Sind die alltäglichen Bewegungen – wenn wir von gewissen Arbeitsleistungen absehen – unrhythmisch gestaltet, so ist das Wesen der tänzerischen Bewegung in ihrer rhythmischen Gebundenheit zu suchen. Und zwar in solchem Maße, daß ein jedes Aussetzen des Rhythmus innerhalb eines Tanzes sein Gewebe zerreißen und ihn aus einer künstlerischen zu einer realen Erscheinung herabsetzen würde. Durch den Rhythmus ist der Bewegung erst eine Form, eine Einteilung und Skansion gegeben, die kein unnötiges Verweilen und kein unnötiges Überhasten eines Zustandes

mehr gestattet. Der Rhythmus im Tanz entspricht vielleicht dem Gesetz der notwendigen Einheit in der Dichtung. Er verhindert das ziellose Zerfallen des „Stoffes" und gibt ihm durch ein einheitliches Gebundensein erst die geschlossene und effektvolle Erscheinung. Das Strukturlose ist stets wirkungslos. Ein Wörterbuch, das substanziell in sich alle Weisheit der Welt vereinigt, wäre ohne Einheit ein völlig nutzloses Ding; aber durch die Einheit der alphabetischen Anordnung vermochte man ihm plötzlich Zweck und Bedeutung zu geben. Das prachtvollste Temperament, mag es mit entschiedenem Gefühl für das Kompositionelle im Tanz gepaart sein, würde ohne Rhythmus wirkungslos verpuffen.

Der Zweck des Rhythmus ist also Gestaltung des „Bewegungsstoffes". Ich sage Zweck des Rhythmus, nicht Zweck der Bewegung. Hier liegt ein grundlegender Unterschied, der uns auf den zweiten Faktor hinweist, welcher die tänzerische Bewegtheit von der realen trennt: Die reale ist Mittel zum Zweck, die tänzerische Selbstzweck (in Parenthese: Daß die alltäglichen Bewegungen nicht nur Zweckbewegungen, sondern auch Selbstzweckbewegungen sein sollen, ist eine überaus wichtige gesellschaftsästhetische Forderung, streift aber nicht das Wesentliche der Unterscheidung: Denn die alltägliche Bewegung soll auch selbstzwecklich schön sein, die tänzerische nur selbstzwecklich schön).

Dieser Punkt in dem Gebiet der Tanzästhetik kann nicht scharf genug herausgearbeitet werden, da er immer wieder zu Irrtümern und Fehlschlüssen führt und meist auf einer oberflächlichen Vertiefung in das Problem beruht. So z. B. wenn man sagt: „Aber die Bewegungen in einem Tanze haben doch den Zweck, irgendein inhaltlich Gegebenes auszudrücken, Sehnsucht oder Verlassenheit, Blumenpflücken oder sonst etwas." Grundfalsch! Angenommen in einem Tanz soll Sehnsucht oder Verlassenheit oder Blumenpflücken ausgedrückt werden, so wäre diese

inhaltliche Gegebenheit überhaupt gar nicht das tanzkünstlerisch Wesentliche des Tanzes, sondern nur eine zufällige, stoffliche Erscheinung. Denn ein „Inhalt" wie unglückliche Liebe oder Blumenpflücken oder Verlassenheit kann niemals das Wesentliche eines Tanzes ausmachen; ist dies der Fall, so ermangelt der Tanz des Künstlerischen und ist ein pantomimischer Bastard, wie man ihn nicht streng genug von der Bühne verbannen sollte. Vielmehr kann dieser Inhalt höchstens ein an sich völlig gleichgültiger stofflicher Mantel sein, in den sich das eigentlich Künstlerische im Tanze kleiden mag: Das „eigentlich Künstlerische" ist aber – und damit haben wir die drei oben angedeuteten Faktoren in der tänzerischen Bewegung beisammen – die rhythmisch und linear vollendet gestaltete Körperbewegung, die wohl einen beliebigen Inhalt (Liebe, Sehnsucht, Blumenpflücken) tragen mag, die aber niemals den Zweck hat, diesen Inhalt darzustellen. Sondern ihr Zweck ist lediglich sie selber. Lediglich die künstlerisch einwandfreie und schöpferisch unüberbietbare Formung der Bewegtheit durch Rhythmus und Linie. Hätte die Bewegung den Zweck, einen bestimmten Erlebnisvorgang darzustellen, so würde der komplizierte Rhythmus eines Tanzes dem ja nur im Wege stehen, und die rein pantomimische und schauspielerische Wiedergabe vollauf genügen. Nein, die Bewegung hat nur den Zweck, aus sich selbst das gegebenenfalls höchst Erreichbare an rhythmischer und linearer Vollkommenheit in der Verwandlung einer musikalischen Idee zu geben. Hier liegt der Unterschied zur Bewegung im realen Leben. Eine Verwischung dieser beiden Grenzen würde sofort auch das Künstlerische im Tanz verwischen. Daß diese Vermengung zweier total verschiedener Phänomene auf unseren Tanzbühnen zur Selbstverständlichkeit gehört, wird nichts gegen das ästhetische Postulat, aber alles gegen die künstlerische Höhe des modernen Tanzverständnisses sagen.

Begreifen wir also den Rhythmus und die Linie als die beiden Grundpfosten der tänzerischen Bewegtheit, so sehen wir auch, daß aus der „Zwecklosigkeit" dieser Erscheinung gleichwohl Sinn und Bedeutung quellen. Die zwecklose Bewegtheit gebiert einen Sinn, wie alles Künstlerische einen Sinn hat. Sie wird bedeutungsvoll, wie alles Künstlerische voller Bedeutung ist. Sie ist nicht Inhalt, sondern Symbol.

Die Bedeutung der rhythmischen Linie im Tanze (von der dekorativen Linie später) liegt darin, daß in ihr, d. h. in jedem ihrer Taktabschnitte, bereits die Dynamik des Ganzen zum Ausdruck kommt. Denn der Tanz ist, trotz rhythmischer Gliederung, keine Addition einzelner Momente, sondern eine fortlaufende organische Erscheinung, die man als solche nur mit dem Leben vergleichen kann, wo auch jeder Bruchteil desselben das ganze Leben ist. Man kann unmöglich einen Teil des Lebens als eine vom Ganzen gesonderte Erscheinung aus dem übrigen herausreißen (biographisch, d. h. in der Beschreibung wohl, aber nicht metaphysisch), denn ein jedes Stück Leben ist das unabwendbare Resultat des vorhergehenden und bereits die knospenhafte Zusammengefaßtheit des kommenden. Und jedes Teilchen Leben, das gerade gelebt wird, jede „Gegenwart" hat damit die Bedeutung (Symbol) des Ganzen, weshalb ein großer Dichter oder Maler, der einen Menschen in einem einzigen Lebensabschnitt oder Lebensmoment wiedergibt, in diesem Abschnitt oder Moment gewissermaßen das ganze Leben sammeln und in nicht näher zu definierender Form zum Ausdruck bringen wird.

Nicht anders beim Tanz. Die einzelne rhythmische Körpergebärde ist kein Einzelnes, kein Unbedingtes, kein Losgelöstes, sondern ein metaphysisch mit dem Ganzen innigst verwobenes Stück. Sie hat die Bedeutung des Ganzen und trägt die Dynamik des gesamten Tanzes in sich gesammelt. Je künstlerisch vollkommener ein Tanz ist, um so macht-

voller wird sich in den einzelnen vorüberfliegenden Gebärden sein Charakter und Sinn symbolisieren, um so inniger wird die geringste Bewegung mit der Idee des Ganzen verbunden sein.

In dem kontinuierlichen Wesen des Tanzes liegt auch die oben erhobene Forderung seiner durchgehenden Rhythmisierung begründet. Das Aufheben des Rhythmus ist wie ein Unterbrechen des elektrischen Stroms, das, mag es selbst nur sekundenlang währen, gleichwohl seine Einheitlichkeit zerstört. Der Tanz ist die Umsetzung einer Kraft in rhythmisch-lineare Bewegtheit. Und die Pausen, die großen Zäsuren und „bewegungslosen" Stellen sind natürlich nur scheinbar „bewegungslos", nur scheinbar arhythmisch, in Wirklichkeit aber mit Bewegtheit und rhythmischen Energien geladen. Der Rhythmus hat in solchen Momenten gewissermaßen nur latent unter der Oberfläche zu fließen (nicht anders wie bei einer Taktpause in einem Musikstück) und ist (wie im Verhältnis vom Leben zum Schlaf) nicht sichtbar vielleicht, aber spürbar und bei aller „oberflächlichen" Verborgenheit doch vorhanden.

Die absolute Verkennung dieses tanzästhetischen Grundgesetzes unter den ausübenden Tänzerinnen ist heute, wo die wenigsten überhaupt noch wissen, was eigentlich der Kunsttanz verlangt, geradezu unheimlich groß. Und man erschrickt, wenn Tänzerinnen von Weltruf, wie z. B. Grete Wiesenthal, in vielen ihrer Tänzen das rhythmische Gefüge einfach abbrechen und nach einer toten Pause es wieder anzuknüpfen versuchen. Als könne ein Mensch sterben und am dritten Tage wieder auferstehen und weiterleben.

Ferner: wir erwähnten, daß die Dynamik des Tanzes sich nicht nur zeitlich (im Rhythmus), sondern auch räumlich (in der Linie), darstellt. Natürlich gilt hier dasselbe Gesetz wie oben. Denn die Kontinuität der Bewegtheit wird eben durch die Bewegung dargestellt, und so wie sie in jeden Takt hineinfließt, hat sie auch jede Linie mit ihrem Strom zu

erfüllen. Freilich ist damit der linearen Gesetzlichkeit des Tanzes noch nicht genügt. Denn die Schönheit der Linie ist ebensowenig eine Zufälligkeit wie das metrische Gefüge des Rhythmus, sondern von unverrückbaren geometrischen und ästhetischen Regeln bestimmt.

Die letzten Gründe dafür, daß wir eine Linie als schön empfinden, sind verstandesmäßig kaum zu fassen. Sie dürften vielleicht darin zu suchen sein, daß eine „schöne" Linie uns etwas Lebendiges zum Ausdruck zu bringen scheint, daß wir den Eindruck haben, als sei sie mit einer inneren Bewegtheit geladen, deren besonderes Streben gerade in dieser bestimmten Kurve seinen Ausdruck findet. Die Kurve einer Rakete scheint uns, selbst wenn sie in einem Bilde fixiert ist, immer noch das Hochstreben und müde Umschlagen in der Parabel zu vollbringen. Wir erleben, wenn sie stark gezogen ist, gewissermaßen Steigung und Fall der feurigen Linie innerlich von neuem nach und empfinden darin einen um so höheren Genuß, je anschaulicher diese Linie ist.

Ist aber diese Erkenntnis auch für die ästhetische Linie im Tanz aufschlußreich, die doch keine fixierte, unbewegliche, sondern eine entstehende, bewegte und vergehende Linie ist? Diese Linie kann doch nicht erst Bewegung bedeuten, da sie schon selber Bewegung ist! Der ästhetische Wert kann doch nicht darin ruhen, daß sie in der Bewegungslosigkeit die Idee einer bestimmten Bewegung lebendig werden läßt, sondern muß wohl in der Schönheit dieser Bewegung selbst ruhen. Aber welches ist diese Schönheit, und warum ist eine Bewegung schön und warum nicht?

In Parenthese: das Wort „schön" darf hier nicht im gemeinläufigen Sinne verstanden werden. Denn in der Tanzkunst ist Schönheit ebensowenig eine absolute Forderung wie in den anderen Künsten. Aber das erheischt eine Betrachtung für sich. Und davon später.

Die Frage nach Schönheit und Ausdruck der bewegten Linie ist vielleicht nicht so schwer zu beantworten, wenn wir auf das Grundprinzip aller künstlerischen Gestaltung zurückkommen, das wir schon im ersten Teil unserer Untersuchung dahin ausdeuteten, daß Kunst nicht nachbilden, sondern neubilden soll. Wäre jede künstlerische Erscheinung nur ein mehr oder weniger idealisiertes Nachzeichnen der Wirklichkeit, so müßte uns das photographische Handwerk (in der Dichtung wie in der Bildniskunst) genügen. Es genügt uns aber nicht, weil wir eben etwas ganz anderes von der Kunst verlangen. Nicht beliebige Auswahl des Stoffes, sondern Formung des Stoffes soll sie sein. Nicht bloßes Geschehen, sondern Symbol eines Geschehens. Nicht Ding allein, sondern Herkunft und Hinkunft eines Dinges, sein Wesentliches und Bedeutungsvolles. Diese Gesetze sind nun, wie überall in der Kunst, so auch in der Kunst des bewegten Körpers, d. h. in den Linien des Tanzes, wirksam. Und hierin ist vielleicht zuerst das künstlerisch Ausdrucksvolle der linearen Bewegtheit zu suchen: Wie die Dynamik des Tanzes bis in jede Linie zu dringen hat, so auch die Idee des Tanzes. D. h. die Linie ist jetzt nicht mehr Ausdruck einer rhythmischen Bewegtheit allein, sondern Symbol eines durch sie zu Sagenden, wie die Worte und Begriffe Symbole eines durch sie Gesagten sind. Das Unzulängliche dieses Vergleiches zugegeben, vermag er doch zu deuten, worauf es hierbei ankommt. Sowie Worte und Begriffe uns nicht nur akustische Phänomene sind, sondern Träger bestimmter Vorstellungen, so ist dem, der in das Wesen der Tanzkunst eingedrungen ist, auch die gewaltige Vielgestaltigkeit seiner Linien und Gebärden mehr als nur ein optisches Phänomen, mehr als nur die Ansicht gebrochener oder verschlungener Linien, sondern Träger bestimmter Vorstellungen, Empfindungen, Gedanken. Daß die Linie außerdem und gleichzeitig als optisches Phänomen, lediglich in ihrer linearen Besonderheit

Bedeutung hat, werden wir gleich sehen. Denn nur so ist es verständlich, daß wir in einem Tanze diese oder jene Linie als stillos, diese oder jene Attitüde als ausdruckslos und falsch empfinden, obgleich sie in einem andern Tanze wohl angebracht sein möge. Denn die bewegte Linie ist etwas Lebendiges, nicht nur Bewegtes, sie hat Sinn und Begriff, nicht nur Form und Sichtbarkeit. Und das Wunderbare im Tanze scheint mir eben darin zu liegen, daß die bewegte Linie sich nicht rationalistisch ausdeuten und in unser Begriffsvermögen übertragen läßt, sondern mehr sagt als wir für sie sagen können, weil sie Träger von Zuständen und Empfindungskomplexen ist, die sich eben nicht stärker und lebendiger ausdrücken können als nur durch sie.

Wenn Sent M'ahesa in ihrem „Ägyptischen Tempeltanz", vor dem Kohlenbecken in scharfem Profil stehend, mit wunderbarer rhythmischer Exaktheit den linken Arm zum Feuer streckt, zurückzieht, und, im Gelenk drehend, wieder vorstreckt und zurückzieht, so „sagt" diese Geste mehr als nur Anbetung und Furcht vor dem Feuer. Sondern in ihrer stilisierten Gehacktheit drückt sie gleichzeitig das Traditiongewordene, Kultusgewordene eines anfänglichen Gefühlszustandes aus, und mit der atmenden Nähe dieses Erlebnisses wird uns gleichzeitig seine jahrtausendalte Entfernung bewußt. Oder aber ihr Beduinentanz: Die fließende Bewegung der Rhythmen, linear überaus eindrucksvoll und profilstark hingesetzt, steigert sich in der Mitte des Tanzes in eine Linie hinauf, die ein paar Sekunden lang den Körper in wunderbarer Ruhe fesselt: weit zurückgebogen, der rechte Arm auf dem rechten Schenkel gestützt, der linke in einem mächtigen Bogen, den das Tamburin spiralig fortsetzt, über den Kopf hin nach rückwärts gelegt, so daß vom rechten Fuß ab über Schenkel, Körper, rechten Arm und Tamburin hin, ein großer Halbkreis beschrieben wird. Ein Gebilde von prachtvoller, linearer Wucht, das in Verbindung mit dem zweiten



PHOT. PESCI, BUDAPEST

Sent M'ahesa

Bogen (linker Fuß – Torso – rechter Arm) sich zu einem Phänomen steigert, dessen Schönheit ebenso groß wie seine „Bedeutung" ist. Wer aber den Tanz aufmerksam verfolgt hat, der sieht, daß diese Steigerung, dieser Höhepunkt kommen mußte, daß alles auf ihn hindrängte und jede einzelne seiner Linien schon in den vorhergehenden des Tanzes angedeutet war. In diesem Augenblick wird gewissermaßen in voller Wucht des Ausdrucks die „Idee" dieses Tanzes ausgesprochen, sein Innerstes, sein Quellpunkt und Zielpunkt entblößt. Denn nicht nur „Linie" ist dieser Sinn, sondern diese Linie weist tiefstes Verbundensein zu mächtigen Inhalten auf: Mit Worten unausdrückbare Empfindungen, gleich denen, wie sie die Musik zu erschaffen vermag, Ekstase und Beherrschung in einem, Hingabe und Überlegenheit, ein gewaltiges Durchströmtsein von heiliger Empfängnis, das nur in dieser wundervollen rhythmisch geladenen, von Farben überspülten Körperlinie seinen Ausdruck finden kann.

Es muß mir bei unser mehr andeutenden als ausdeutenden Untersuchung genügen, auf dieses erste Verhältnis der bewegten Linie, ihr Verhältnis zum Absoluten in der Kunst, hingewiesen zu haben. Das zweite Verhältnis der Linie im Tanze ist das, welches sie zu ihresgleichen einnimmt. Ist das erste symbolisch, so ist das zweite geometrisch zu nennen. Es ist das eigentlich lineare Problem, wie wir es in der Architektur, im Kunstgewerbe, in der Malerei (freilich nicht in rhythmischer Bewegtheit) wiederfinden.

Soweit also innerhalb des Tanzes das Künstlerische im Verhältnis der Linien zueinander in Betracht kommt, müssen wir neben der Schönheit der einzelnen Linie, die als solche nur höchst selten in Erscheinung tritt, die Frage der Harmonie aller Linien zueinander untersuchen. Wird die einzelne Linie als tänzerisch schön empfunden, wenn sie sich in ihrer Kurve dem Charakter des Tanzes anpaßt (jähe und springende, oder ge-

brochene und zerrissene, oder schwermütig gewölbte und spiralische Linien), so gilt das natürlich erst recht in ihrem Zusammenwirken mit den übrigen in Körper und Kostüm. Über die gegenseitige Bedingtheit von Körper und Kostüm an anderer Stelle. Doch auch weiche und verträumte Linien der Arme werden schwerlich mit harten und marschierenden der Beine in harmonischen Kontakt gebracht werden können, sondern die Beziehungen der verschiedenen Linien zueinander sind überaus innig und ohne Schaden für den künstlerischen Gesamteindruck des Tanzes nicht zu zerreißen. Freilich muß man, wie überall in der Kunst, sich auch hier hüten, in schematische Gesetzgeberei zu verfallen und die Grenzen enger zu ziehen, als sie durch die Forderung der Kunst selbst gezogen werden. So ist es durchaus denkbar, daß eine große Tänzerin einen Zustand seelischer Zerrissenheit dadurch zum Ausdruck bringt, daß sie die Linien der Arme zu denen des Körpers und der Beine in irgendein fast feindliches, formal jedenfalls auffallend verschiedenes Verhältnis setzt. Aber nur eine sehr große Kunst wird hier die Klippe der Stilwidrigkeit umsegeln und zu starken und künstlerisch reinen Wirkungen kommen können. Denn im allgemeinen wird selbst äußerste Zerbrochenheit eines Gefühls oder die Vision grotesker Zerfahrenheit sich nur in den Kurven und Kreuzungen der Linien selbst und ihrem Zueinander ausdrücken. Gehören doch auch die linearen Dissonanzen zur Harmonik der Linien und sind mit derselben Stärke und Wirksamkeit hier anzuwenden wie in der Musik.

Wie die Linien der Glieder und des Rumpfes zueinander in ihrer Führung von einer schematischen Gemeinsamkeit beherrscht sein müssen, so auch wieder die Linien des Körpers zum Kostüm, der Gesamterscheinung zur Dekoration. Auch über das Dekorationsproblem wird an anderer Stelle zu reden sein. Hier nur so viel, daß einheitlicher Stil in der Linie eine unbedingt künstlerische Forderung ist. Eckige Bewegungen werden auch



PHOT. U. FALKENGREN, STOCKHOLM

Ronny Johansson

eines ihnen gemäßen Kostüms bedürfen, und eine Angleichung des dekorativen Elements an die Körperlinie dürfte wiederum zur Verstärkung des künstlerischen Eindrucks nicht unwesentlich beitragen. Ich könnte hier an einen fein liniierten Tanz Ronny Johanssons denken, eine Groteske in Schwarz und Gelb, nach einer Polka von Glazounow, deren gezackte, rhythmisch überaus scharf gehaltene Bewegungen sich dem Kostüm, dessen Linien genau nach diesen Bewegungen geschnitten sind,vorzüglich anpassen.

Bleibt noch die Frage zu beantworten, warum diese gegenseitige Anpassung der Linien nötig ist, und warum wir einen Tanz als stillos empfinden, in dem vielleicht eine skurrile Eckigkeit der Armbewegungen durch völlig anders geartete Linien der Beine und des Kostüms gewissermaßen wieder aufgehoben werden. Nun denn, ich glaube, daß in dieser scheinbaren „Aufhebung" des einen durch das andere der Schlüssel zur Gültigkeit dieses linearen Gesetzes zu suchen ist.

Ist das schlechthin Sinnvolle ein unentbehrliches Ingredienz aller künstlerischen Erscheinung, so muß es uns unwillkürlich als widersinnig anmuten, wenn eine in einem Teil des Körpers oder Kostüms angeschlagene stilistische Note in einem andern nicht etwa gesteigert oder geschwächt, sondern durch eine völlig anders geartete geschlagen wird. Stil ist Einheit innerhalb eines Gegebenen. Und Einheit ist ein uraltes Grundgesetz aller Kunst, der Rahmen, der ihre Welt im Innersten zusammenhält, ohne den sie ins Uferlose zerrinnt. So ist auch die Festhaltung der Linie im Tanz, die wohl partieweise unterbrochen, aber nicht innerhalb desselben Moments zerbrochen werden darf, ein Stilgesetz, das dadurch nicht verständlicher, unumstößlicher wird, daß wir seine Bedeutung auch noch in architektonisch-mathematischen Bedingungen zu verankern suchen. Denn Reihung, harmonische Teilung, Ähnlichkeit und Parallelität sind Erscheinungsformen, denen wir auch in den Linien des Tanzes immer wieder begegnen und

vielleicht nicht zufällig begegnen, da wir wissen, daß sie auch im Baugerüst anderer Künste wirksam sind.

Hier begänne dann freilich ein neuer Abschnitt in der Untersuchung der linearen Gesetzlichkeiten im Tanz, über dessen Bedeutung kein Augenblick Zweifel besteht und der zu manchen interessanten Schlüssen führen dürfte. Wir müssen uns freilich bei dem einmal gesetzten engeren Raum unserer Untersuchung, die ja nur eine Vorstudie zu einer künftigen Ästhetik des Tanzes sein will, mit dem bloßen Hinweis und der Anregung allein begnügen.

2.

DIE ÜBERWINDUNG DER SCHWERE

Als ein wesentliches Attribut des Tanzes ist von jeher die Leichtigkeit angesehen worden. Man beurteilte den Tanz gern nach seiner Federung, und diese Eigenschaft, welche man tanztechnisch als „Ballon" bezeichnet, wurde in der Hoch-Zeit des Balletts in solchem Maße unterstrichen, daß die Tänze vielfach aus einer Reihe fabelhafter Sprünge bestanden, mit denen die Balletteusen dartun wollten, daß die Schwerkraft der Erde sie wirklich so gut wie gar nicht mehr binde.

Daß dies zu höchst unkünstlerischen und unerfreulichen Erscheinungen führte, weiß man. Immerhin aber lag dieser Forderung nach Überwindung der Schwere eine richtige Erkenntnis vom Wesen des Tanzes zugrunde. Denn seine Haupttendenz ist und bleibt die Überwindung der „gewichtigen" Gebundenheit, und die Leichtigkeit der Bewegungen ist vielleicht die technische Kardinalforderung, die man an einen Tänzer stellen muß. Es ist sogar sicher die wichtigste technische Forderung und die notwendige Basis für einen eindrucksvollen Tanz. Ist sie doch nichts anderes als eine Überwindung der materiellen Hemmungen überhaupt und somit innerhalb der Kunst gar keine Einzelerscheinung. Man denke doch an die Überwindung des Steins in der Plastik, an die Überwindung der Fläche in der Malerei, an die Überwindung des Wortes in der Dichtung usw. Also gerade das eigentliche Material, mit dem die jeweilige Kunst arbeitet, ihr Spezifisches und Charakteristisches, soll überwunden werden, soll bis zu einem

gewissen Grade nicht mehr in Erscheinung treten. Bis zu einem gewissen Grade! Handelt es sich doch nicht um eine absolute Überwindung der Schwere, die einer Aufhebung der Schwerkraft gleichkäme. Wäre eine völlige Aufhebung der Schwere verlangt, so müßte eine Lufttänzerin, etwa eine Art „Aga, die schwebende Jungfrau“ das tanzkünstlerische Ideal sein. Natürlich hätte ein solcher Unsinn nichts mit Tanzkunst zu tun, und das Problem der „Überwindung der Schwere“ liegt eben gerade darin, daß es nach den Grenzen fragt, die einem solchen Streben notwendigerweise zu setzen sind.

Dazu ist nun gleich folgendes zu sagen: Sind Rhythmus und Linie, die beiden künstlerischen Voraussetzungen für einen Tanz, nicht erlernbar, sondern lediglich eine Frage der Begabung, so ist die Überwindung der Schwere, die technische Voraussetzung für den Tanz, erlernbar (einen gewissen Fond von körperlicher Begabung natürlich vorausgesetzt). Wie wir aber wissen, daß es auch hierbei sich nicht darum handelt, möglichst hoch in die Luft zu gehen, so wissen wir auch gleichzeitig, daß zur Erfassung dieser technischen Prädispositionen zumindest ein künstlerisches Bewußtsein für die Erschaffung des richtigen Verhältnisses von Schwere und Unschwere, d. h. für das Wesen der tänzerischen Leichtigkeit, Voraussetzung ist.

Über die technische Seite des Problems nur wenige Worte. Der Hebel zur Überwindung der Schwere ist einerseits im Sprunggelenk und Spann, anderseits im Rücken und in den Schultern zu suchen. Wird der eigentliche Sprung durch Spann und Sprunggelenk (Fesselgelenk) bewirkt, wird durch sie also die Schwere faktisch aufgehoben, so bewirken Rücken und Schultern erst, daß die Schwere auch wirklich als aufgehoben erscheint. D. h. durch sie kommt jenes Phänomen zustande, das man Leichtigkeit im Sprunge nennt. Denn die Leichtigkeit hat mit der Kraftleistung des Spanns und der Fessel nichts zu tun. Ein Sprung kann phänomenal hoch und doch schwer sein. Erst eine federnde Durcharbeitung des Spanns,

des Rückens (dessen technische Bedeutung für die Tanzkunst noch weit größer ist als für das Klavierspiel) und eine gelockerte, also keilförmige Schulterhaltung gibt ihm das Ansehen des graziösen Sprungs, läßt uns glauben, es sei hier wirklich für Augenblicke die Schwere aufgehoben. Wie man es denn nicht genug betonen kann, daß es auf die Artistik innerhalb dieser Leistung nur wenig ankommt, sondern auf die leichte Linie, auf den architektonischen Bau der Erscheinung während des Sprunges und seinen Zusammenhang mit den vorhergehenden und folgenden Momenten. Hier ist nun der Ort, auf eine Erscheinung innerhalb der Tanzkunst zu sprechen zu kommen, deren Ursprung direkt aus der Lösung des Schwereproblems herzuleiten ist und die allmählich das ganze Gebiet des Tanzes gewissermaßen in sich aufgesogen hat: Der Spitzentanz.

Der Spitzentanz, populär meist mit „Ballett" bezeichnet, hat de facto mit ihm nichts zu tun, sofern man sich streng an die Bedeutung des Begriffs Ballett halten will: als eines Mehr- oder Massentanzes, der häufig sogar pantomimischen Charakter trägt. Bezeichnet man doch eine geschlossene Truppe von Tänzern und Tänzerinnen mit Ballett, ohne dabei immer gleich an den Spitzentanz zu denken. Aber der Spitzentanz hat wegen seiner hohen Bedeutung, die er in den großen Ballettaufführungen des 18. Jahrhunderts einnahm, allmählich – pars pro toto – dem Ganzen seinen Stempel aufgedrückt, so daß heute, wenn man von einer Tänzerin sagt, daß sie Ballett tanze, von vornherein darunter verstanden wird, daß sich ihre Kunst lediglich auf der Spitzentechnik aufbaut.

Der Kampf, der vor 8–10 Jahren um das Ballett ausgefochten wurde und der mit einem vollkommenen Siege des von der starren Regel losgelösten Kunsttanzes endete, ist bekannt. Die Namen Isidora Duncans, der großen Anregerin, die nur eine kleine Tänzerin war, der Geschwister Wiesenthal, der großen Ruth St. Denis sind unvergessen. Aber über das

Stadium des Kampfes sind wir hinaus, und die Opposition gegen das „starre System" gleicht einem Feldzug gegen Gefangene. Es führt daher zu nichts, wollte man die – übrigens vielfach durchaus berechtigten – Angriffe gegen die alte Ballettkunst durch neue vermehren. Für eine kunstästhetische Betrachtung dieser Tanzform kann auch hier nur eine ruhige Untersuchung sine ira et studio in Frage kommen.

Daß der Spitzentanz, einst ein Virtuosenstück, allmählich die gesamte Tanzproduktion auf die Spitze trieb, führten wir an. Nun, für uns ist weniger interessant zu wissen, wohin er führte, als woher er kam. Und hier ist die Antwort ohne Zögern zu geben: er entstammte dem Gedanken von der Überwindung der Schwere. Der Spitzentanz ist der eigentliche Ausdruck, vielleicht kann man sagen, das erstarrte Symbol dieses Gedankens geworden. Wie daher seine Quelle eine rein künstlerische ist und aus der genauen Erkenntnis eines Wesentlichen im Tanz entspringt, so ist die Richtung seines Flusses freilich allmählich mehr und mehr von artistischen Tendenzen beeinflußt worden, bis er dann endlich in einer Ausdrucksform gelandet ist, die mit Kunst so gut wie gar nichts mehr zu tun hat und von modernen Tänzerinnen vielfach sogar schon parodistisch verwertet worden ist. Inzwischen ist aus der Opposition gegen ihn bereits wieder eine Reformationsbewegung entstanden, und Tänzerinnen, die ihrer künstlerischen Wesensart nach eigentlich gar nichts mit dem Ballettschuh zu tun haben, tragen ihn in vielen Tänzen und suchen den Tanz auf der Spitze zu neuem Leben zu erwecken: Lucy Kieselhausen, Ellen Petz und andere. Ob es ihnen gelungen ist, will ich hier nicht feststellen, mir persönlich sind beide Tänzerinnen im modernen Tanz lieber. Anerkannt aber muß werden, daß beide wieder auf den Ursprung des Spitzentanzes zurückzugehen streben: auf die Leichtigkeit des Körpergewichts. Gerade dieser Tanz auf den Zehenspitzen soll zeigen, wie der Körper fast alle

Schwere verloren hat und so leicht geworden ist, daß er sogar von den Zehen getragen werden kann. In Wahrheit sind die Zehen in festen Einlagen und der Träger des Körpers ist der Spannmuskel. Aber darauf kommt es ja auch nicht an, der Körper soll schwerelos scheinen und damit vom künstlerischen Standpunkt aus auch schwerelos sein.

Dieses Streben, möglichst lange auf der Spitze zu gehen, auf der Spitze zu springen und die verzwicktesten Körperbewegungen auf der Spitze zu machen, führte bei einer ungenügenden Kenntnis der muskularen Körperbildung und einem falschen Training zu so grotesken Verzerrungen, wie man sie mit Schrecken in den ersten Jahren dieses Jahrhunderts und übrigens auch noch heute sehen kann: Der Spann, zu schwach für das Gewicht des Körpers, quillt beulenförmig hervor, bei normaler Verlagerung des Gewichts senkt sich dann der nur für die Spitze trainierte Muskel zum Plattfuß. Das Fesselgelenk wird dadurch unmäßig verbreitert, der große Wadenmuskel tritt heraus, und vor allem bewirkt eine falsche Gewichtsverlagerung und eine völlige Unkenntnis von der Bedeutung der Lendenwirbel, jenes eingedrückte Kreuz mit dem eingezogenen Bauch und dem vorspringenden Gesäß, was beinahe schon als typische „Ballettfigur" allgemeine Geltung gewonnen hat. Trostloser Gedanke, daß die Kunst des Körpers den Körper verunstaltet, daß höchste Körperkultur zu solcher Unkultur führen konnte. Gewiß, dem liegt ohne Zweifel eine Unkenntnis aller Anatomie und aller Gesundheit überhaupt zugrunde. Und weil man nicht wußte, was gesund und richtig war, konnte man auch nicht wissen, was schön ist, denn die alte Weisheit von der Identität des gesunden mit dem schönen Körper, wird bis zu einem gewissen Grade zu allen Zeiten Geltung haben.

Doch selbst wenn wir von der körperlichen Häßlichkeit absehen, so führte der Spitzentanz, da er mehr sein wollte als nur ein zeitweiliges Sich-

auf-die-Spitze-Heben, zu einer starren Ausdruckslosigkeit, die ein paar feste Formen schuf, welche jeder mehr oder weniger erlernen konnte und die dann Ballettkunst, Tanzkunst waren. Daß Persönlichkeiten wie die Pawlowa, die Karsavina, die Fokina (diese bereits nicht uneingeschränkt) selbst diese starre Hülse mit wundervollem Gehalt erfüllen konnten, ist nicht nur die Folge eines unermüdlichen Trainings, sondern vor allem einer genialen Veranlagung. Ein genialer Dichter wird selbst in die erstarrte Form der Alexandriner-Tragödie des 17. Jahrhunderts unvergängliches Leben gießen können. Aber da beim Spitzentanz der Torso ja zur Bewegungslosigkeit verurteilt, der Schritt auf wenige Phrasen reduziert, die Ausdrucksfähigkeit der Arme durch Körper- und Beinhaltung verkümmert ist, fallen naturgemäß eine Anzahl von Ausdrucksmomenten, Bewegungen, Linien, Rhythmen, Wendungen und Sprünge fort, und das „Ballett" mit seinen paar wiegenden und auswärtsfüßigen Schritten, die dann immer wieder auf die Höhe hopsen, nähert sich in seiner künstlerischen Eigenart jenen phantastischen Gebilden der Lyrik, die in den Gedichten der Meistersinger beschlossen liegen. Es deutet überhaupt auf völlige Fremdheit mit den Gesetzen der Kunst, wenn man das Leben erst in eine Form pressen will, die schon wie ein Gefäß unveränderlich, unverrückbar dasteht und ihren Inhalt nach links und rechts tyrannisiert. Denn auch der Tanz gibt keine Formen, denen sich das Leben anzubequemen hat, sondern Leben, das sich Formen schafft. Wohl ist es denkbar, daß die lebensvolle Kontinuität eines Tanzes, in Momenten einer fast exaltierten „Gehobenheit", in die Form des Tanzes auf der Spitze hineinwächst (vorausgesetzt, daß die Tänzerin Ballettschuhe anhat), aber ihn als ein allzeit bereitliegendes Kleid zu nehmen, in das man für jeden Tanz hineinschlüpfen kann, ganz gleich, ob es zu weit oder zu eng ist, ob der Tanz Heiterkeit oder Ernst verlangt, das dürfte doch weitab von allem Sinn und Segen reiner Kunst liegen.

3.

DER AUSDRUCK DES SEELISCHEN

In einem tanzhistorischen Buche schreibt der Verfasser in seinem Vorwort „Ich widme dieses Büchlein von fröhlicher Kunst meinen lieben Eltern . . . die eine heitere Lebensauffassung, deren blühendster Ausdruck der Tanz ist, jung erhalten hat. Möge auch vielen andern die heitere Kunst ein Heilmittel werden gegen den Griesgram der Zeit." Und gleich darauf: „Der Tanz ist zunächst Betätigung der Lebenskraft und Lebenslust" usf. Ein durchgehendes Ineinanderverschieben und Verwechseln von Gesellschaftstanz und Kunsttanz, d. h. von zwei ganz verschiedenen Dingen. Denn der erste ist Spiel, der zweite ist Kunst. Dabei zollt der Verfasser dem Tanz durchaus die Anerkennung, „von sämtlichen Künsten am Anfang die wichtigste zu sein." Wenn aber der Tanz eine Kunst, eine Kunst wie Malerei oder Musik oder sonst etwas ist, wie kann er dann die Verkörperung einer heiteren Lebensauffassung sein? Steht dieses Axiom nicht am Ende jener Theorie sehr nahe, die von der Kunst nur erheitert zu werden wünscht?

Nun, kein Zweifel, mir scheint das durchaus der Fall zu sein. Denn da bisher alle „Tänze" Ausdruck einer vergnügten Stimmung waren, wie sollte nicht der Tanz überhaupt die Verkörperung der Lebenslust sein? Als ob eine Kunst nur die Übermittlerin einer bestimmten Stimmung, die Trägerin eines einzigen seelischen Inhalts sein könnte! Diese Theorie, die heute in kunstfremden Kreisen noch immer Blüten und Früchte ansetzt,

müßte sich auch die Konsequenz zu eigen machen, daß Kunst nur einen bestimmten Inhalt haben dürfe, und daß große Komplexe irdischen oder himmlischen Geschehens wegen ihrer flammengebärenden Gewalt aus dem Bereich der schöpferischen Gestaltung auszuschließen seien. Unheimlicher Gedanke, daß es eine Zeit geben konnte, wo von gewissenhaften Denkern allen Ernstes die Kunst in diese spanischen Stiefel gezwängt wurde, und nur wenige aufstanden, die nach Befreiung von diesen grausamen Fesseln schrien.

Die öffentliche Meinung steht heute dem Tanz gegenüber noch genau auf demselben Standpunkt. In einer Zeit, wo die Frage, ob der Tanz überhaupt eine Kunst sei, noch eine ernsthafte Debatte entfesseln kann, fassen 99 Prozent aller Menschen den Tanz noch als ein heiteres Spiel sonniger Lebenslust auf, und verlangen von ihm, daß er ein Sinnbild der frohen Stunden des Daseins, des Lachens und der Jugend sein solle. Der Tanz aber ist weder heiter, noch ist er ernst, weder lustig noch tragisch, sondern er i s t. Er ist eine Ausdrucksform, die seelische Gegebenheiten in sich aufnimmt und sie mit den Mitteln ihrer Kunst zu starken Visionen formt. Ob diese seelischen Inhalte ernst oder heiter sind, ist völlig gleichgültig. Es ist das von jeher aller Kunst gleichgültig gewesen. Auf die Gestaltung des Erlebnisses kommt es an, auf die sichtbare und zutiefst greifende Formung des innerlich Geschauten. So hat der Tanz auch dieselben seelischen Inhalte wie jede andere Kunst, mächtige, aufbauende und lähmende, beglückende und niederschlagende, und sein Sinn ist, sie so stark wie möglich in Rhythmus und Linie zu erschaffen.

Hier gilt es nun gleich eine Scheidung vorzunehmen, um einem Verschwimmen der Konturen des Seelischen im Tanze vorzubeugen. Der Tanz kann psychologisch sein, aber er braucht darum noch nicht beseelt zu sein. Eine Tänzerin tritt auf und tanzt im Kostüm (etwa) der Flora

von Botticelli einen Tanz, der in zarten Linien die Sehnsucht nach dem Frühling und die Erfüllung dieser Sehnsucht ausdrückt. Haltung und Gebärden zeigen in jedem Stadium des Tanzes ein sehnsüchtiges Sich-Dehnen und-Verlieren in die Ahnung des Kommenden und endlich Freude und Beglücktheit durch Erfüllung der Träume. Dieser Tanz, mögen ihm selbst gewisse künstlerische Qualitäten eigen sein, übernimmt nur feste Formen seelischer Vorstellungen und zeichnet sie in Rhythmus und Gebärde nach. Das „Seelische" ist hier eine der Tänzerin, uns und allen sonstigen Menschen auch außerhalb des Geschauten durchaus bekannte Empfindung, die seit Jahrhunderten mit dem Namen „Sehnsucht", „Erwartung" oder „Freude" gestempelt ist. Es ist gewissermaßen ein psychisches Klischee, und der Tanz, der es ohne Vertiefung oder Verbreitung aufnimmt, sagt uns nichts Neues und bereichert um nichts unsere seelische Kenntnis. Dieser Tanz ist eben höchstens psychologisch, aber er ist nicht beseelt. Ein seelischer Begriff wird umtanzt, nichts weiter.

Worauf es aber ankommt, ist, daß ein seelischer Vorgang getanzt werden soll. In dem Augenblick, wo ein Tanz von einem seelischen Inhalt erfüllt ist, hat sich ein Prozeß vollzogen, der mit dem eben charakterisierten schon darum nichts gemein hat, weil sich in diesem überhaupt nichts vollzieht. Der Prozeß aber ist folgender: Die Tänzerin ergreift nicht den seelischen Inhalt, sondern der seelische Inhalt ergreift sie. Sie wird Seele. Das Seelische wird ihr Erlebnis und formt als solches den Tanz bis in die kleinsten rhythmischen Verästelungen und die geringste seiner Linien hinein. Das heißt also, daß das Seelische im Tanz seinen eigenen, höchst besonderen und unverwechselbaren Ausdruck findet und mit jeder anderen Art seelischer Gefaßtheit nichts zu tun hat. Wie unendlich wichtig dies für die Erkenntnis des Tanzes ist! Denn hier beweist es sich, daß der Tanz, genau wie jede andere Kunst, seine eigene Aus-

drucksform hat, und daß jede Übernahme einer Ausdrucksform aus andren Künsten auf eine innere Unbeteiligtheit, ein höchstens teilweises Durchdrungensein vom jeweiligen Erlebnis und auf eine mangelhafte Fähigkeit der Gestaltung schließen läßt.

Seele wird im Tanz nicht durch Gesichtsmimik ausgedrückt, sondern durch Körpermimik. Und auch nicht durch die üblichen Klischees der Gebärdensprache, die wir in jeder Zirkuspantomime sehen können, sondern durch die beseelte Sprache der Glieder.

Mimik des Gesichts hat mit dem Tanze nicht viel mehr zu tun, wie die Sprache mit ihm zu tun hat. Die Ausdrucksform des Tanzes kennt andere Mittel und bedarf der schauspielerischen nicht, um zu sagen, was gemeint ist. Pawlowas Antlitz zeigt, während sie den erschütternden Totentanz des sterbenden Schwans erschafft, weder Schmerz, noch Qual, noch sonst eine Verzerrtheit der Mienen, die dem Sterben nahestehen. Sondern ihr Gesicht ist eine wundervolle, ruhige, ernste Maske, beinahe unbeteiligt, beinahe das Gesicht eines Lauschers, Hinein-Hörers. Die gesamte Macht seelischer Erfülltheit quillt in die Glieder über, höchstens daß es einmal wie ein Erschauern über ihre Züge fliegt und ein leises Zucken uns organische Zusammenhänge zwischen Hirn und Zehenspitzen ahnen läßt.

Die Immanenz des Seelischen im Körper erschafft den Eindruck eines bestimmten psychischen Erlebens. Die Kurven und Kreuzungen der Arm- und Bein- und Torsolinien, die Gehaltenheit oder Beschleunigung der Tempos, die Pausenlosigkeit oder scheinbare Unterbrechung der Bewegungen, die ganze tausendsprossige Skala der an Ausdruck so überreichen Körpersprache bringt das seelische Moment zu Worte, zu stummem Lachen, Schrei und Gesang.

Das Gesagte wird vielleicht noch sichtbarer, wenn wir uns zu den


PHOT H HOLDT, MÜNCHEN

Niddy Impekoven

großen seelischen Zuständen hinwenden, die unser Leben in mächtiger Vielfältigkeit und Durchflutung erfüllen, und ihre Beziehungen zum Tanz analysieren. Wiederholt konnten wir bemerken, daß beim Tanze, wie bei jedem Kunstwerk, häufig der eigentliche sichtbare Inhalt nur eine zufällige und beinahe nebensächliche Erscheinung darstellt, die, je mehr man in sie dringt, um so rascher vor dem zurückweicht, was sie hält und bewegt: dem seelischen Stimmungsgehalt. Und wir wußten, daß bei den größten Tänzen dieser Stimmungsgehalt vielleicht ein unbezeichenbarer, unnennbarer ist und durch keinen psychologischen Begriff wie Trauer, Ernst, Sehnsucht oder Heiterkeit erfaßt werden kann. Das eigentlich Wesentliche im Tanz, das schlechthin Einzige und Seelische, scheint wirklich nur einmal und in dieser einen Form erschaffen zu werden, und wie wir es erleben, erleben wir es selber als seelische Neuheit und als Zustand von noch nicht dagewesener Synthese. Denn die Verschlungenheit und Zusammengeflossenheit mannigfacher minimaler oder maximaler seelischer Empfindungen formt das Bild des gesamten seelischen Komplexes. Wenn Lucy Kieselhausen in ihrem „Norwegischen Tanz" den sie später „Kobold" getauft hat, bei den ersten Takten in unnachahmlich lässiger Haltung die Arme vorwärts wirft und den Körper nachzieht, (wie unmöglich mit Worten zu schildern!) trägt ihr Tanz schon eine Fülle von seelischen Stimmungen in sich, die mit der Aufreihung einzelner darin verflochtener Zustände wie Lässigkeit, Eitelkeit, Überlegenheit, Koketterie, Versonnenheit nicht im entferntesten gedeckt sind. Der seelische Ausdruck ist eminent und der Tanz einer der schönsten und kompositorisch klarsten, die je getanzt worden sind, aber einer begrifflichen Analyse entzieht er sich ebenso sehr, wie er sich dem unmittelbar aufnehmenden Empfinden erschließt. Die verschiedenen uns im Leben begrifflich geläufig gewordenen seelischen Momente (also Lässigkeit, Eitelkeit, Überlegenheit usw.) haben sich zu

einer Synthese verbunden, die mehr ist als nur die Summe der einzelnen seelischen Posten. Sie konnten es aber nur, weil keiner dieser Zustände von der Tänzerin uns „psychologisch" vorgeführt oder bewußt angedeutet wird, sondern weil sie, von ihr bereits in der Synthese erlebt, sofort in die Sprache ihres Körpers sich umformten. Würden wir mit Hacke und Spaten nach ihrem Ursprung und ihrer Verknüpfung mit der jeweiligen einzigen Körperlinie zu graben beginnen, so würde es ein fruchtloses Beginnen sein, denn die Umformung von seelischem Erlebnis in beseelten Körperausdruck geht in Sphären vor sich, die unserem Erkennen verschlossen sind. Uns bleibt nur die kunstgesetzliche Ausdeutung des Sichtbaren vorbehalten, und hier ist es vielleicht möglich, bestimmte Grenzen und Bezirke abzustecken.

Erwähnten wir soeben komplizierte, begrifflich nicht gleich ausdeutbare seelische Stimmungen, so können wir das Gesagte ebenso auf irgendein verhältnismäßig geschlossenes Gebiet anwenden und werden finden, daß der Tanz hier nichts durch Mimik und Aneinanderreihung einzelner Zustände, aber alles durch Intensivierung erreicht: Die Komik. Es wäre völlig fruchtlos und würde zu nichts führen, wollte eine Tänzerin in einem lustigen Tanz komische Grimassen schneiden. Ein Fall, den wir immer wieder bei mittelmäßigen Tänzerinnen erleben können und der stets zu denselben Resultaten führt: Sie wirkt albern, s i e wirkt (im besten Falle!) komisch, aber nicht ihr Tanz. Die Komik, falls eine solche vorhanden ist, bleibt irgendwelchen lächerlichen Gesten oder Grimassen verhaftet und ist nicht mehr als ein lustiges Kostüm, das ein unlustiger Mensch trägt. Die Schellenkappe macht noch nicht zum Narren, wie es anderseits nicht erst der Schellenkappe bedarf, um ein Narr zu sein. Also worin liegt das Komische?

Ronny Johansson tanzt eine Groteske in Schwarz und Gelb. Viel-



Valeska Gert

leicht der beste ihrer Tänze, jedenfalls wundervoll lehrreich für jeden, der die immanente Komik im Tanze sehen will. Denn was ist hier komisch? Schneidet sie Gesichter? Rollt sie die Augen? Wackelt sie mit den Ohren? Nichts von alledem. Ihr Gesicht hat einen ruhigen, freilich listig lauernden Ausdruck, etwa so, als erwarte sie irgend etwas sehr Lustiges, das sie aber eigentlich nichts weiter angeht. Nun aber der Tanz selber; der Tanz und ihr Kostüm! Sie geht weder einwärts noch o-beinig, noch hat sie türkische Pluderhosen und Zugstiefel oder sonst ein durch sich selbst lächerliches Kleid an, sondern sie trägt ein Kostüm, das in allem und jedem die Linien ihrer Bewegungen unterstützt, unterstreicht, weiterführt und wiederholt. Ihre Bewegungen sind aber von einer so hirnverbrannten Gezacktheit, von einer so listig-lustigen Gestrecktheit, so grotesk-eckig und so prachtvoll aufeinander abgestimmt, gesteigert und verknotet, daß man hier zu lachen beginnt, ohne zu wissen warum. Aber man lacht und ist von herzlicher Heiterkeit ergriffen über den fürchterlichen Ernst, mit dem jede Attitüde einsetzt, um sich sofort in Nichts aufzulösen. Ein stetes Beginnen in tiefem Baß und Umschlagen in hellen Diskant. Das im Letzten nicht zu analysierende Wesen des Komischen wird hier Verkörperung. Denn wie wir bei einem sehr guten Witz nicht sagen können, worin eigentlich das Lächerliche liegt, so können wir auch hier nicht sagen, worin eigentlich das ursprünglich Komische zu suchen ist. Wir können nur sagen, worin es nicht zu suchen ist: in Mimik, Übertreibung, Albernheit oder Geschrei. Das Komische liegt vielmehr in der Übertragung des musikalischen Rhythmus in jede tänzerische Bewegung, in der Aufnahme des Komischen in jede Linie der Glieder und des Kostüms. Der Tanz ist voll köstlichen Lachens, ohne daß die Tänzerin lacht und voll buntesten Lebens, ohne daß die Tänzerin ein buntes Narrenkleid trägt. Sondern ein gelbes Wams, schwarze, viereckig gebauschte culottes, gelbe Strümpfe und schwarze, ganz merkwürdig eckig

geschnittene Schuhe. Das ist alles. Aber im Verein mit den Gebärden ist es überwältigend. Oder um noch ein anderes Beispiel zu nennen: Valesca Gerts „Spanischer Tanz." Ein paar flackernde Armbewegungen, einige lässige Gesten, und die spanische Tänzerin, wie sie ein halbes Jahrhundert lang auf den Varietés aller fünf Weltteile beklatscht wurde, steht vor uns. Freilich, hier haben wir nicht mehr absolute Komik, sondern angewandte, nämlich Karikatur. Die Künstlerin, der ihre starke schauspielerische Begabung hierbei sehr zu statten kommt, ohne störend in das Gewebe des Tanzes einzugreifen, darf wohl die Ehre beanspruchen, als erste die Karikatur in den Tanz als berechtigte Kunstform eingeführt zu haben.

Zweifellos liegen in der Gestaltung des Seelischen dem Tanz noch ungeheure Möglichkeiten offen. Die Inbrunst, mit der Ruth St.-Denis die ekstatische Versunkenheit eines indischen Tempelhüters in ihren Körper sog und tanzend herausschleuderte, war tiefste seelische Deutung und weit mehr als Worte definieren können. Die mystische Verschlungenheit in eine wunderbare Nacht, wie sie in Sent M'ahesas „Tanz der Isis" lebendig wird, diese Auflösung einer schrecklichen Gebundenheit des eigenen phantastischen Ichs in harmonische Hingabe an das Kosmisch-Verwandte wird von einer solchen Fülle seelischer Tiefe durchströmt, daß wir uns fast mit Grausen bewußt werden, daß hier Möglichkeiten ergriffen und Ausblicke eröffnet werden, von denen sich die Menschen jahrhundertelang nichts träumen ließen. Erst diese Tänze, die über den Rahmen des nur „Getanzten" weit hinausgehen und rhythmische Manifestationen phantastischer Visionen und Gefühle sind, machen es uns begreiflich, daß zu Zeiten und unter primitiven Stämmen der Tanz eine Höhe der Bedeutung erklimmen konnte, in der er wie ein Rausch und wie eine Offenbarung wirkte und die Massen zu fast unerklärlicher Hingabe an das Geschaute mitriß.

Denn wie wunderbar gerade der Tanz den tiefsten Ernst alles Ir-



PHOT. LÖWY, WIEN

Sent M'ahesa

dischen erfassen und sonst schlafende Gefühle zu seltsamem Leben erglühen lassen kann, das haben uns ein paar Tänze dieser Großen unserer Zeit gelehrt: Ruth St.-Denis, Sent M'ahesa, Pawlowa. Sie füllten den Tanz mit dem tiefsten seelischen Gehalt, den wir, außer der Liebe, kennen, mit Religion. (In Parenthese: Trotz ihrer großen Beseeltheit nenne ich hier Lucy Kieselhausen nicht. Ihre Tänze strömen aus der Inbrunst heiligen Schaffens, aber sie sind nicht religiös. Freilich wüßte ich heute noch keine Tänzerin, welche dem Liebesgefühl reizenderen Ausdruck gäbe als sie in den prachtvollen „Papillons").

Doch auch hier bedarf es einer Scheidung. Nicht einer Scheidung nach dem Werte, sondern einer Scheidung nach dem Wesen der Religion. Denn erst wenn wir uns darüber einig sind, daß religiöses Gefühl kein Haus mit nur einer Stube ist, wird uns bewußt werden, wie tief Religion mit Tanz verschwistert sein kann.

Georg Simmel hat sehr geistreich einmal von zwei Gattungen Mensch gesprochen. Die einen haben Religion, die andern sind Religion. Bei den ersten ist die Religion ein Objektives, das sie in sich aufnehmen, um dadurch einem Höchsten außer ihnen verbunden zu werden, dem Gotte nahe zu treten. Es sind die Priesternaturen, denen eine bewußte Hingabe an ein Jenseitiges möglich ist, die im Moment religiöser Ekstase eine Transsubstanziation ihres Irdischen in das Überirdische erleben mögen, aber auf dem Wege zu diesem Ziel doch immer eine Wandlung oder auch Verwandlung durchmachen, die wieder einer Rückbildung bedarf, wenn sie in die Zustände ihres gewöhnlichen Lebens heimkehren. Die zweiten aber, von denen Simmel sagt, sie wären Religion, sind die, denen das religiöse Gefühl keine Steigerung ihres alltäglichen Lebens bedeutet, sondern ein immerwährendes Sosein ist, eine Religiosität, der die Zustände der Ekstase und der Hingerissenheit zu Gott ganz fremd sein mag, weil



diese Menschen in jeder Betätigung des Lebens, in jedem Pulsschlag der Sekunde, mit dem Heiligsten verbunden sind. Sie sind fromm von Urbeginn ihres Wesens an, fromm auch ohne Gott, ohne Kult und Weihe. Sie sind dem Quell alles Lebens nahe, ohne vielleicht von ihm zu wissen, religiös nicht aus Erlebnis, sondern 'aus Anlage. Es ist merkwürdig, wie klar sich diese Scheidungen seelischer Gegebenheiten im Gebiete des Tanzes vollziehen, der seit Jahrtausenden mit dem religiösen Ritus verknüpft war und doch noch ungeahnte Möglichkeiten den „frommen" Naturen überläßt, die, ohne es zu wissen, in ihren Tänzen die Weihe eines Sakramentes übermitteln. Daß es bis heute wenige Tänzerinnen gibt, aus deren Kunst diese Religiosität quillt, will nichts dagegen, auch nicht einmal etwas gegen unsere Tänzerinnen sagen, da es in der Natur dieser seelischen Inhalte liegt, daß sie sich nicht in starken Bildern entladen. Mir scheint die Pawlowa eine der Naturen zu sein, deren Tänze, auch die heitersten, von Grund auf religiös sind, weil ihrer Schöpferin die innigste Verbundenheit zum Quell ihrer künstlerischen Wesensart eignet. Hingegen scheint mir eine durch und durch religiöse Tänzerin, Gertrud Leistikow, die ich leider niemals gesehen habe, eher der anderen Gruppe anzugehören, weil ihre Tänze gewaltige Hineinschleuderungen in ein angebetetes Überirdisches sind. Sie kennt – in ihrem Tanze – Gott, fürchtet oder liebt ihn, bäumt sich gegen ihn auf oder versinkt in seine Allmacht, ist aber immer eine Suchende, Sehnsüchtige oder Erfüllte, deren religiöse Tänze aus der gewöhnlichen Bahn der Empfindungen heraustreten und Steigerungen in einen ungewöhnlichen Zustand der Ekstase sind. Klarer noch scheint mir dies bei Sacharoff zu liegen, dessen religiöse Tänze genau und bewußt auf Priestertum, Weihe und mönchische Verzückung gestellt sind und die seelischen Inhalte dieser sakralen Vorgänge künstlerisch vollendet in Rhythmus, Farbe und Linien wiedergeben.


PHOT F. LÖWY WIEN

Sent M'ahesa

Und doch scheint mir, als könne auch der Fall möglich sein, daß sich in einer Persönlichkeit beide seelischen Grundrichtungen berühren, daß der Typus des Priesters mit dem des schlechthin Frommen sich irgendwo schneidet, daß die schlichte und unauffällige Frömmigkeit des Menschen, der aus tiefster Anlage heraus Gott stets verbunden ist, ohne doch stets von ihm zu wissen, sich in besonderen Stunden zu grenzenlosem Versinken in Gott steigern kann. Dieses wären dann freilich Stunden, in denen das Frommsein einem Frommfühlen, die unbewußte Religiosität einer Sehnsucht nach Gottnähe Platz machte, in denen sie bewußt den Zustand ergriffen, den die Mystik als „Vergottung" bezeichnet. Ob nicht dieser Weg bereits ein Verlassen des ersteren ist, also daß eine Verbindung dieser beiden Richtungen nicht im Relativen, sondern nur im Absoluten möglich ist, will ich nicht entscheiden. So oder so – diese Naturen, deren Vorfahren in den Mystikern zu suchen sind, bleiben Einzelerscheinungen von so besonderer Prägnanz, daß wir sie in ihren Leistungen niemals in Gegebenheiten werden einordnen können. Hier scheint mir auch der Grund zu liegen, daß Sent M'ahesas Kunst, die im tiefsten Sinne eine also bezeichnete mystische Kunst ist, das schlechthin „sinnliche" Element fehlt. Denn selbst ihre Beduinen- und Festtänze, so plastisch und so funkensprühend sie sind, nähern sich immer noch eher dem Übersinnlichen als dem Sinnlichen, sind in aller Klarheit ihrer Existenz doch Tänze, die als Hintergrund eher den gestickten Vorhang eines Tempels als eines Sultanzeltes ahnen lassen.

Wie dem auch sei, es bleibt von höchster Bedeutung, daß dieses Gebiet letzter seelischer Schwingungen dem Tanze offen steht. Der Tanz kann sich allen Inhalten öffnen, dem Sinnenrausch wie der Ekstase, dem Leben wie dem Sterben, und es dünkt mich kein Zufall zu sein, daß der Totentanz einer der größten malerischen Vorwürfe ist. Denn wie dem

Leben schon sein Tod innewohnt, so mag ein Tanz auch die Gewalt des Todes in seine Rhythmen aufnehmen. Der „Sterbende Schwan" ist in diesem Sinne ein Totentanz von unvergänglicher Bedeutung, und Lucy Kieselhausens „Sterbende Rose" webt gerade die Idee des Vergehens in die einfachsten Schwingungen ihres zerbrechlichen Körpers hinein.

Aber zum Kapitel über Beseeltheit im Tanz gehört nicht nur die Frage nach Erfüllung eines Tanzes mit seelischen Inhalten, sondern auch die nach dem besonderen Verhältnis des beseelten Tanzes zu seiner Umgebung. Denn sobald wir uns diesem Gebiet nur ein wenig nähern, fallen uns gleich zwei wesentliche Charakteristiken auf: erstens die Tänzerin, die in ihrem Tanze gewissermaßen eine Transsubstanziation durchmacht und völlig nur für sich da ist, und zweitens die Tänzerin, deren Beziehungen zum Publikum selbst im Augenblick tiefster Erfülltheit sich niemals lösen. Man würde fehlgehen, wollte man dieser letzten Wesensart einen minderen künstlerischen Ernst zusprechen. Dies ist ebensowenig der Fall, als die Porträte der Renaissance, ja überhaupt der mittelalterlichen italienischen Kunst, darum künstlerisch geringer als die gewisser deutscher oder niederländischer Meister sind, weil sie sich an den Beschauer wenden, nur für den Beschauer da zu sein pflegen und der Vorstellung, als führten sie ein ganz eigenes, individuelles Leben, entraten. So dürfen wir neben vielen modernen Tänzerinnen dieser Art, deren bedeutendste mir Lucy Kieselhausen und Clothilde von Derp zu sein scheinen, besonders an die Vertreter des alten Balletts denken, deren z. T. enorme Kunst (wie z. B. bei den Russen) entschieden auf eine Öffnung der vierten Wand gestellt ist. Sie sind ohne ein Publikum, vor dem sie tanzen, nicht denkbar. Und so fern Lucy Kieselhausen dem Ballett steht, so sehr ihre Tänze individuelle Prägung und zartestes seelisches Farbenspiel tragen, ihre Tänze sehen — wie jene Porträte Florentiner Meister — auf den Beschauer und erwachen



PHOT. K. SCHENKER BERLIN

Lucy Kieselhausen

nur vor seinen Blicken zu starkem eigenen Leben. Natürlich tanzt auch Lucy Kieselhausen oder die Karsavina oder Ellen Petz für sich, aber sie tanzt auch für den Beschauer und weiß, daß sie eigentlich für ihn da ist, jedenfalls vor ihm steht. Sie ist in sich geschlossen und vortrefflich wie die Diana von Ephesus. Aber auch die Diana von Ephesus ist ohne die hellenische Menschheit, die vor ihr stand, nicht denkbar. Sie „repräsentiert", um mit Simmel zu sprechen, der dieses Moment geradezu als bedeutsames Kriterium für die griechische Kunst gegenüber der germanischen anspricht. „Der Mensch der griechischen Statue hat den Stolz seiner Schönheit und das Bewußtsein, diese Schönheit dem Beschauer gegenüber zu repräsentieren." „Das Sich-Verlieren", sagt Simmel über eine beliebige italienische Grablegung, „das Sich-Verlieren an den Vorgang wie an das über das bloße Sein hinausgehende Gefühl findet hier seine Schranke an dem ästhetischen Eigenwert und der Betontheit des Individuums, die von ihm sozusagen nie vergessen wird und die ideell immer von dem, was es fühlt und worin es sich einordnet, gesondert bleibt." Wie läßt sich dies Wort für Wort auf die Tanzkunst anwenden! In einer Pantomime des russischen Balletts ist jeder Tänzer wohl für den Vorgang da, aber außerdem auch noch für den Beschauer, demgegenüber er sich als abgeschlossenes Einzelnes fühlt. Lucy Kieselhausen ist in ihrem „Norwegischen Tanz" ganz und gar für sich da, aber wie sie sich im Tanze als ein Neues erschafft und aufbaut, stellt sie sich zugleich dem Beschauer gegenüber, von dem sie weiß und für den sie im Grunde doch tanzt.

Ganz anders der Fall bei jenen Künstlern oder Künstlerinnen, deren Tanz ein unmittelbares Untertauchen im Moment ist, ein Verwandeltsein und darum ein Nicht-mehr-von-sich-Wissen und ein Nicht-mehr-vom-Zuschauer-Wissen. So Sent M'ahesas „Tanz einer siamesischen Gottheit". Wir sind nicht mehr Zuschauer, vor deren Augen sich etwas vorher An-

gekündigtes abrollt, sondern wir sind zufällige Miterleber eines Vorgangs, den wir belauschen, der von sich selbst nicht mehr zu wissen scheint, als daß er ist. Der „Tanz der Isis", die „Arabeske", der „Tempeltanz", überall ein Nur-für-sich-Sein, beinahe unbewußt scheinend, aber darum ohne Gegenüberstellung zum Publikum. Dies ist sogar dann der Fall, wenn der Tanz vor einem imaginären Publikum stattfindet wie in „Belsazars Gastmahl" oder im „Zymbeltanz". Sent M'ahesa tanzt dann vielleicht vor einem Scheich oder dem König Belsazar, doch noch immer ohne Beziehung zum Publikum, das um ihretwillen kam, und um dessentwillen sie auftrat.

Diese Eigentümlichkeit, die wir auch noch bei diesem oder jenem Künstler finden (ich denke an Sacharoff, vielleicht ist auch Gertrud Leistikow zu nennen) bewirkt, daß Sent M'ahesas Tänze, trotz ihrer großen Eindringlichkeit des Bildes, immer eine gewisse Ferne atmen, jeder Popularität entbehren und viele fremd anmuten. Ihnen fehlt (ohne daß das ein „Fehler" ist) der Blick, der von der Bühne, mag sie noch so phantastisch ausgeputzt sein, unmittelbar zum Parkett hinüberfliegt.



Clotilde v. Derp

4.

DIE
DREI DEKORATIONSPROBLEME

Betrachteten wir den Tanz bisher in seinen Beziehungen zu sich selbst oder die Beziehungen seiner Teile untereinander, so bedarf es nun einer neuen und überaus wichtigen Gegenüberstellung, nämlich der Zweiheit von Tanz und Umgebung. Wir abstrahierten bisher den Tanz von allem außer ihm Befindlichen und betrachteten ihn nur „an sich". Kein Zweifel, daß zur Erkenntnis seines Wesens die Beantwortung der Frage von höchster Wichtigkeit ist: Wie verhält er sich denn zum Dekorativen?

Dekoration ist aber nicht nur Staffage und Statisterie, sondern vor allem Kostüm und Beleuchtung, zwei Gegebenheiten, ohne die wohl der Tanz theoretisch denkbar, aber praktisch nicht anwendbar ist. Ja, Kostüm und Beleuchtung bedingen nicht nur den Kunstwert eines Tanzes, sondern geradezu seine Existenz, bedingen sie weit mehr als die Musik, da ja selbst der nackte tanzende Körper, streng genommen, schon „Kostüm" ist und das natürliche Licht der Sonne sich bereits als Beleuchtungsproblem darstellt.

So sind Kostüm und Beleuchtung im engsten Sinne (als Oberfläche und Licht) mit dem Tanze zugleich gegeben, und man darf nur noch fragen, ob denn das besonders zugeschnittene Kostüm und das künstliche Licht den Wert eines Tanzes wesentlich bestimmen. In der Tat ist dies der Fall. Ja, hier eröffnen sich für die Tänzer und Tänzerinnen der Zukunft weite Ausblicke, um den künstlerischen Wert der Tanzkunst zu steigern.

Hier sind noch Wirkungen zu erzielen und Möglichkeiten zu erschließen, die wir uns heute kaum denken können. Denn in der Dekorationsfrage läßt uns die Tradition völlig im Stich. Das Kostüm des Balletts bestimmt sich zu neun Zehnteln aus dem berühmten Röckchen mit dem weißen Trikot, während das, was sonst an Kostümen zurechtgeschneidert wurde, oft als Einzelstück von Wert oder Originalität gewesen sein mochte, aber nur selten in einer inneren Beziehung zum Tanze stand. Das gilt noch in erhöhtem Maße für Beleuchtung und Umgebung. Von den Aufgaben des Lichtes hat man bisher keine Ahnung gehabt, und was die Tanzbühnendekoration eigentlich soll, wissen noch heute die wenigsten Tänzerinnen und Regisseure.

Das Kostüm, welchen Schnitt es auch haben mag, ist in erster Linie als ein Teil des Tanzes zu betrachten. In dem Augenblick, wo die Tänzerin es trägt, wird es Tanz und hat seinen Charakter als Fabrikat der Schneiderkunst verloren. Lediglich seine Bedeutung für den jeweiligen Tanz kommt in Frage, sein sonstiger Kunst-, Mode- oder Seidenwert ist dabei völlig belanglos. Dies muß mit Nachdruck unterstrichen werden, weil es selbst von begabten Tänzerinnen vergessen wird, indem sie glauben, dem Tanze schon gewisse Wärmekalorien zugeführt zu haben, wenn ihr Kostüm nur schön oder originell ist.

Fragt sich nun ferner, ob nicht demgemäß jeder Tanz auch seines besonderen Kostüms bedarf, und ein Kostüm für mehrere Tänze nicht schon ein arger künstlerischer Fehler ist? Wir werden diese Frage, je nach dem Wesen des Kostüms, bejahen oder verneinen müssen. Und zwar ist die Entscheidung verhältnismäßig leicht zu treffen. Das Phantasiekostüm ist seiner ganzen Besonderheit nach meist nur für einen bestimmten Tanz gedacht, und es wäre ein Mißgriff, wollte man z. B. Ronny Johanssons oben geschildertes Kostüm Schwarz-Gelb für einen anderen Tanz verwerten als nur für die Polka von Glazounow. Der Charakter des

Kostüms ist bis in die kleinsten Einzelheiten dem Charakter des Tanzes angepaßt, und in dieser Harmonie von Kostüm, Tanz und Musik liegt ja gerade ein Hauptwert der betreffenden künstlerischen Darbietung. Dieselbe Künstlerin tanzt aber viele Tänze rasch hintereinander im gleichen Kostüm, ohne damit die oben erwähnte Harmonie zu verletzen. Höchst begreiflich! Denn dieses Kostüm wiederum ist nur ein kurzer Chiton, dessen Faltenwurf, in lockerer Nachgiebigkeit gegen die Bewegung, sie in ihren einzelnen Teilen und Rhythmen aufnimmt und wiedergibt. So hat auch Dalcroze außer dem kurzen schwarzen und grauen Trikot das weite chitonartige Gewand für seine Schülerinnen eingeführt, „das wie ein sichtbares Echo dem Rhythmus der Bewegungen antwortet". Für die rhythmische Gymnastik, wie sie Dalcroze lehrte, mochte dies genügen, für den Tanz, den auch Dalcroze von dem übrigen Unterricht trennte, ließ er selber die Schüler farbige Gewänder wählen oder sie auch ganz nach Belieben das weiße oder graue faltige Gewand beibehalten. Die Zweckmäßigkeit dieses Kleides, die Unaufdringlichkeit, mit der es in Faltung und Linie den Tanz begleitet, bedarf keiner Unterstreichung, da sie von den verschiedensten Richtungen zugegeben worden ist. „Der Tanz der Glieder erhält eine Nebenstimme in den Schwingungen des Gewandes, welche nach Konsonanzen und Dissonanzen gleichsam den Kontrapunkt zu dem Thema des Körperrhythmus bilden." (Hackmann). Soweit würde also der einfache Chiton – ob kurz oder lang entscheidet der jeweilige Tanz – allen Kostümansprüchen genügen. Wenn man leichte Abstufungen in Farbe und Schnitt mit hineinbezieht, ist er geradezu das Idealkleid, das für jeden Tanz zu brauchen ist, weil es jeden Tanz natürlich und einfach ergänzt. Und wenn wir sonst davon absehen, werden wir für gewisse Tänze sogar lediglich das griechische Gewand reklamieren müssen, wie man sich Hannelore Zieglers geistreich komponiertes Des-dur-Prélude

von Chopin in ihrer Auffassung nicht anders denken kann als im kurzen grauseidenen Gürtelhemd, das Arme und Beine frei läßt. Die Strenge des Stils, in dem dieser Tanz sich aus schwerer Gebanntheit zu starken, fast tragisch anmutenden Akzenten hebt, wird durch den sehr einfachen Wurf der glatten Falten köstlich reflektiert. Bewegung des Körpers und Bewegung des Kostüms ergänzen sich, indem das Kostüm keine Eigen- inie gibt, sondern nur diskret und gelassen die Linien des Körpers begleitet.

Trotzdem ist der Chiton nicht als Allerweltskleid, als Idealkostüm zu bezeichnen. Denn sein Wert ist ein beschränkter. Es gibt eine Grenze, über die hinaus dem Chiton alle Möglichkeiten abgeschnitten sind, erhöhte Wirkungen zu erzielen, wo allein das Phantasiekostüm die Erfordernisse leisten kann, die ein Tanz an die begleitende Kleidung stellen darf. Alle Tänze nämlich, denen das Phantastische, Barocke, Skurrile ihr charakteristisches Gepräge gibt, ja überhaupt alle Tänze, deren etwas komplizierte Wesenheit auch eines ihnen gemäßen dekorativen Elements bedarf, verlangen geradezu nach einer Steigerung durch ein individuelles Kostüm, das in Schnitt, Zutaten und Farbe irgendwie ihrer rhythmischen und melodiösen Eigenart nahe kommt. In dieser Richtung hat die moderne Tanzkunst fraglos dem alten Stamm junge Reiser angesetzt, deren glücklichstes Gedeihen man wohl schon heute voraussagen darf. Auf dem Gebiete des Tanzkostüms sind ebenso neuartige wie geistreiche Gebilde geschaffen worden, und vor allem haben nachdenkliche Tänzerinnen versucht, zwischen Kostüm und Tanz eine Gemeinschaft herzustellen, die einem in ihrer Art unlösbar dünken möchte. Hier liegt der Weg, der mit allen Mitteln unserer Dekorationskunst ausgebaut werden muß. Freilich – der künstlerische Geschmack wie das Können werden gleichzeitig als Regulativ wirken müssen, damit kein Mißverhältnis zwischen Tanz und Kostüm



PHOT. H. HOLDT, MÜNCHEN

Ella Knales von Vinda



entsteht und diesem stets nur die Aufgabe zufällt, die es allein erfüllen kann: Begleitung oder zweite Stimme zu sein.

Für die Unterschätzer dieses Dekorationsfaktors aber sei darauf hingewiesen, was schon bei Beginn unserer Untersuchung überlegt wurde, daß ja der Tanz nicht allein aus Rhythmus und Linie besteht, sondern auch aus Farben- und Lichtwirkungen. Weil der Wert der Farbe, der Wert des Lichtes, der Wert des Hintergrundes ein wesentlicher Paragraph im Gesetzbuch des Kunsttanzes ist, bekommt das Kostüm als solches eben seine entscheidende Bedeutung. Durch die Farbe des Kostüms steigert sich nicht nur der simple Effekt des Tanzes, sondern es ist entschieden möglich, mit der Farbe gewisse seelische Grundstimmungen des Tanzes zu unterstreichen und dieses Mittel dadurch noch zu vertiefen, daß man die Farbe des Kostüms wiederum zu der Farbe des Hintergrundes in Beziehung setzt und so erst aus Tanz, Kostüm und Szene ein Organisches und innerlich Zusammengehöriges erschafft. Dieses Verfahren kann bis in Einzelheiten vertieft und verfeinert werden, so daß einem künstlerisch gebildeten Tänzer die weitgehendsten Möglichkeiten geboten sind, den eigentlichen Tanz mit den Erfindungen einer gesteigerten Geschmackskultur zu verbrämen. Lassen sich doch die Farben des Kostüms wiederum untereinander in neuer Bezugnahme zu Hintergrund und Charakter des Kleides abstimmen, und das Fleisch des Körpers, die beseelte Fläche, zu der unbeseelten der Seide oder des Tülls in köstliche Wechselwirkung bringen.

Hierbei möchte man denn allerdings die Frage nach der künstlerischen Wirkung des Nackttanzes nicht umgehen. Und zwar erheischt sie gerade innerhalb der Kostümfrage eine Beantwortung, da, so denkt man wohl, die Berechtigung des Nackttanzes logischerweise die Unentbehrlichkeit des Kostüms verneinen müßte. Diese Auffassung entspränge freilich einem höchst oberflächlichen Durchdenken des ganzen Problems.

Nicht das Kostüm als Kleidung fordern wir als wesentlichen Bestandteil des Tanzes, sondern das Kostüm als Oberfläche. Diese Unterscheidung mag bizarr klingen, ist aber von größter Wichtigkeit, wenn man überhaupt begreifen will, worauf es ankommt. Das Bekleidungsmoment ist völlig untergeordneter Natur. Wichtig ist vor allem Farbe, Form, Bewegung des Stoffes, d. h. also Oberfläche des Tanzes. Wenn sich nun diese Oberfläche gewissermaßen durch eine andere ersetzen ließe, wäre das Kostüm illusorisch gemacht. Es gibt aber nur einen Ersatz für das Kostüm, der in ebenso entscheidender wie eigenartiger Weise als „Oberfläche" angesprochen werden darf: Das ist der nackte Körper. Er bringt nämlich etwas mit, was das schönste Kostüm niemals geben kann, die Beseelung. So sehr ein Kostüm auf Tanz und Hintergrund abgestimmt sein mag, so souverän es vielleicht die Tänzerin zu tragen weiß, das Spiel der Muskeln unter der Haut, die feinen Nuancen von Schatten und Licht auf dem nackten Körper, die Verbindung aller Gebärden durch die glatte Fläche, die tausendfältigen wechselnden, schimmernden, flüchtigen und durch Licht und Scheinwerfer zu unerhörten Wirkungen zu bringenden Wellungen des lebendigen Fleisches erschaffen ein Kostüm, das sich in einem Maße dem Tanze und der Tänzerin anpaßt wie kein Kleid der Welt. Die Bewegungen der Kleiderfalten, die schlanke Linie eines seidenen Gewandes, das alles ist hier gewissermaßen auf die Haut projiziert und in seinem Quellpunkt durch die Linien und Bewegungen der Muskeln dargestellt.

Von diesem Gesichtspunkte aus darf als das ungünstigste Kostüm jenes dunkle Trikot der Bildungsanstalt Hellerau bezeichnet werden, das weder im Linien- noch im Farbenspiel, noch in der Belebtheit des Fleisches zum Tanz in Beziehung tritt. Es gibt nur die schöne, glatte Körperlinie wieder und erfüllt so seinen eigentlichen Zweck als Kleid der rhythmisch-gymnastischen Übungen vollauf, wie denn auch Dalcroze zugibt, daß



PHOT RIESS, BERLIN

Grit Hegesa

lediglich in seiner turnerischen Zweckmäßigkeit, nicht in ästhetischen Momenten, der Grund für die Wahl des Trikots zu suchen sei.

Wie eng das Problem der Beleuchtung mit dem des Kostüms zusammenhängt, mag erwogen werden, wenn man sich sagt, daß ja ein überwiegender Teil der Kostümwirkung erst auf die Beleuchtung zurückgeführt werden muß. Die im Kostüm gegebene Farbe wird durch die Farbe des künstlichen Lichtes gesteigert und erwärmt, je nach der Entscheidung des Moments. Sie erhält durch die Farbe des Scheinwerfers eine neue Nuance, die ihr durch die Farbe des Kleides allein nicht gegeben werden kann. Denn Lichtfarbe auf Kleiderfarbe gelegt ergibt Mischungen von höchst eigenartigem Reize, die um so bedeutungsvoller für einen Tanz sind, als sie von Augenblick zu Augenblick verändert, gesteigert, abgedämpft werden können. Es ist also möglich, durch Beleuchtung plus Kostüm gewissen seelischen Stimmungen nahe zu kommen, die für die realistische Bühne ebenso unanwendbar sind als sie ihrem Wesen überhaupt widersprechen. Dort ist die Beleuchtung nur der Ersatz für das natürliche oder der Wirklichkeit entnommene künstliche Licht. Hier hat die Beleuchtung Aufgaben zu lösen, die weit über die bloße Forderung, nur „beleuchten" zu wollen, hinausgehen sollen.

In dieser Richtung mag die Erkenntnis von Wert sein, daß der Scheinwerfer dem Tanze eine Art immaterieller Basis schafft, die ihn noch mehr vom Publikum trennt als die bloße Rampenbeleuchtung. Nicht dadurch, daß der Zuschauerraum dunkel und die Bühne hell ist, sondern weil die Bühne von einem besonderen Licht erfüllt ist, wird eine Trennung zwischen unten und oben vollzogen, wie sie das Theater allein nicht bewirkt. Denn das Scheinwerferlicht wird durch die Entfernung, die es durchläuft, in seinen Effekten gesteigert, es wird wegen seiner Durchsetzung mit Milliarden Staubteilchen bei aller Leuchtkraft, die es hat, irgendwie abge-

dämpft, abgeblendet und erhält so, besonders bei farbiger Verwendung, einen Glanz, der die Figur auf der Bühne in eigenartiger Weise aus ihrer Umgebung herauslöst und ihre Erscheinung mit wirkungsvoller Tönung untermalt.

Wenn wir jedoch das Moment des Effektes noch gröber fassen, so dürfen wir der Beleuchtung erst recht eine wichtige Aufgabe zuweisen: Durch Farbenmischungen, deren der Projektionsapparat fähig ist, kann eine rote Figur in eine violette, eine violette in eine schwarze verwandelt werden, allein durch den Zusatz von blauem, beziehungsweise einem anderen entsprechenden Licht. Damit wäre mehr erreicht als nur ein Beleuchtungseffekt, nämlich eine völlige Veränderung des Charakters einer Person. Und welchen Ausgestaltungen dieses Mittel unterliegt, wie wertvoll es gegebenenfalls sein kann, braucht nicht erst betont zu werden.

Dagegen will nichts sagen, daß auf der heutigen Tanzbühne die Anwendung der Beleuchtung noch eine sehr beschränkte ist. Man begnügt sich zumeist mit der Wirkung des starken weißen Lichts, das die jeweilige Erscheinung heraushebt, oder mit dem farbigen Licht, das sie „stimmungsvoll" verschleiert. Nur wenige haben versucht, aus diesem Mittel neue und vor allem verfeinerte Wirkungen zu ziehen. Die Plumpheit, mit der eine gewisse Sorte von Varietétänzerinnen sich grün und rot beleuchten lassen, um ihr Fleisch in immer neuen Farben zu zeigen, liegt abseits aller Diskussion. Auch das alte Ballett arbeitet, selbst wenn es von modernen Einflüssen bereits berührt ist, wie das der Großen Oper in Warschau, in dieser Hinsicht noch ganz mit den alten Beleuchtungsrequisiten des vorigen Jahrhunderts. Erst unsere jüngsten Tänzerinnen suchten die Beleuchtung zur Vertiefung ihres Tanzes heranzuziehen, was selbst höchst mittelmäßigen Begabungen, sofern sie nur Geschmack und Nachdenklichkeit besaßen, zu einigen Wirkungen auf diesem Wege verhalf. Am radikalsten ist auch hier Sent M'ahesa vorgegangen. Freilich



PHOT. H. ERFURTH, DRESDEN

Lisa Kresse

war ihre exotische Kunst mehr als jede andere auf eine Verquickung mit den phantastischen Elementen des farbigen Scheinwerferlichtes angewiesen. Sie verhalf ihm aber dadurch zu unvergeßlichen Farbenwirkungen, daß sie den Hintergrund mit einem Strom von Licht übergoß, der zu den Farben des Kostüms in jähe und unmittelbare Beziehung trat. Mit welcher Kühnheit sie das flammende Orange eines Beduinenmantels auf das schreiende Kobalt des Hintergrundes warf, desselben Hintergrundes, der in einem anderen Tanz wieder in dumpfes Violett getaucht war, mit welchen unermüdlichen Versuchen sie den Wirkungen minimaler Farbmischungen im Projektionsapparat nachging, das alles wird man erst werten können, wenn man das Problem der Tanzbühnenbeleuchtung in seinem ganzen Ausmaß begriffen hat. Man hat diese starken Farbeffekte vielfach Sent M'ahesa zum Vorwurf gemacht und sie darum eine Tänzerin genannt, die mit Raffinement und Intellekt mehr arbeite als mit Instinkt und Begabung. Doch mich dünkt, es beweist gerade genug Instinkt und Begabung, wenn eine Künstlerin das dekorative Element in so köstlicher Weise mit der Eigenart ihrer Tänze zu verbinden vermag wie sie. Denn ein Tanz ist nicht nur in sich selbst, in Rhythmus und Linie, abgeschlossen, sondern er bedarf einer Atmosphäre, die ihm erst sein vollendetes und ihn nach außen hin abschließendes Gepräge gibt.

Die Beleuchtungstheorien der Bildungsanstalt Jacques Dalcroze werden dadurch nicht umgestoßen. Niemand wird ihnen Geist und Zweckmäßigkeit absprechen, aber sie gehen von Voraussetzungen aus, die sie für die moderne Tanzbühne als ungeeignet erscheinen lassen. Denn wie für Dalcroze der Quell der rhythmischen Gymnastik die Musik ist, so richtet sich auch (nach den Worten Alexander v. Salzmanns) das Licht nach der Musik. Die Musik „beseelt die Bewegung", das Licht „erklärt sie". Das Licht müsse für die Bewegung werden, was der Resonanzboden für

den Ton sei, es müsse sich mit der Musik zu einer seelischen Kraft verbinden. Es solle nicht „Anekdoten von Sonne, Mond und Sternen erzählen“ und „keine Effekte“ vermitteln. Scheinwerfer seien nur dort zu verwenden, wo die Sichtbarkeit der Dinge gewisse höchste Akzente (pathetische Akzente) verlange. Das Licht müsse wie ein Instrument des Orchesters sein, das sein Crescendo und Decrescendo ganz nach der Partitur regele. Dieser Kodex ist, wie oben erwähnt, wohl für das System der Hellerau-Schule anwendbar, fordert aber sogleich starke Zweifel heraus, wenn man ihn für den modernen Tanz (zumal im Rahmen der Bühne) nutzbar machen will. Denn während Dalcroze immer wieder von der Musik als dem eigentlichen Motor des Tanzes ausgeht, haben wir eine neue Beziehung zwischen diesen beiden Künsten feststellen können, sehen somit auch nicht ein, warum das Beleuchtungsproblem sich notwendig nur mit dem Schlüssel der Musik lösen lassen soll. Die Aufgabe der Musik gegenüber dem Tanze ist nicht viel größer als die des Dirigenten gegenüber dem Orchester, das zur Not auch ohne ihn spielen kann, es aber aus künstlerischen Erwägungen heraus nicht tun wird. Wollten wir nun der Musik die Berechtigung leihen, auch das Beleuchtungsproblem zu regeln, so drückten wir den Tanz abermals eine Stufe tiefer. Und das zu Unrecht, denn wie die Musik sich in Tanz verwandelt, so ist es der Tanz selbst, der seinen jeweiligen Erfordernissen und Inhalten nach die Beleuchtung fordert. Sein eigentümlicher Charakter und die Momente, in denen er sich abwickelt, diktieren dem Projektionsapparat seine Arbeit.

Nach der rein technischen Seite der Beleuchtungsfrage hin scheinen mir freilich die Anregungen Jacques Dalcrozes höchste Beachtung zu verdienen. Seine Lichtanlage, die das diffuse Tageslicht durch einen „leuchtenden Raum“ ersetzt, dessen Lampen durch weiße Seide völlig abgeblendet sind, wäre auch für den Bühnentanz als überaus fruchtbar zu bezeichnen.

Denn fraglos sind besonders in Pantomimen Szenen denkbar, in denen wir den Scheinwerfer durch eine derartige Beleuchtung ersetzt wünschen möchten. Doch das geht bereits in das Gebiet der Praxis über und steht auf einem neuen Bogen der Betrachtung. Fragt sich nur noch, ob nicht die natürliche Sonnenbeleuchtung, also das Freilicht, das Ideal darstellt. Nun, wir müssen diese Frage verneinen, denn die Sonne scheint bekanntüber Gerechte und Ungerechte und bezeichnet weder Akzente noch Stimmungswellen innerhalb eines Tanzes durch Verstärkungen, Abschwächungen oder Färbungen des Lichtes. Das Freilicht ist überhaupt kein Beleuchtungsproblem, sondern nur die positive Seite jener Grundwahrheit, daß es keinen Tanz als Kunst gäbe, wenn es kein Licht gäbe. Künstlerisches Problem wird das Licht erst mit dem Augenblick seiner sinnvollen Regelung durch den Menschen, durch den Tanz.

Wenn wir schon beim Kostüm wiederholt betonten, daß es, vom Tanze losgelöst, nichts bedeute (ein Axiom, das naturgemäß auch für die Beleuchtungsfrage zutreffen muß), so werden wir dies erneut und besonders auch bei der Behandlung jenes Problems unterstreichen müssen, das als solches in engster Wechselwirkung zu Kostüm und Licht steht: bei dem Raume.

Der R a u m ist kein einmal gegebenes Faktum, in das man den Tanz hineinstellt, wie man den Menschen in die Welt hineingebiert, sondern der Raum ist auch, ästhetisch gesehen, ein Stück des Tanzes. Jeder Tanz hat nicht nur eine Art stereometrischer Atmosphäre, sondern sein Charakter entfaltet sich ja überhaupt erst in einer bestimmten Durchmessung des Räumlichen. Er drückt sich in der Dreidimensionalität aus wie die Plastik, bedarf aber noch mehr als sie einer bestimmten Räumlichkeit, da er Bewegung ist. Bewegung gegen Bewegungslosigkeit gestellt. Das ergibt natürliche Zusammenhänge und Beziehungen, Ergänzungen und

Gesetze, die um so komplizierter sind, als außer den Bewegungsbeziehungen auch die Farbbeziehungen vom Raum zur tanzenden Erscheinung ein wesentliches Kapitel in dieser Untersuchung ausmachen. Das Verhältnis von Raumfarbe zur Kostümfarbe erfordert aber wieder ein gleiches von Raumbeleuchtung zur Personenbeleuchtung, so daß hier eine Art „viereckiges Verhältnis" besteht, indem, sowohl hinsichtlich der Farbe wie der Linie, Tanz, Kostüm, Licht und Raum zueinander in ständiger Fühlungnahme stehen. Es ist natürlich nach der ganzen Anlage unserer Untersuchung unmöglich, auf diese Kombinationen näher einzugehen. Das wäre bereits die Pflicht eines Werkes, welches sich mit der Basis der Tanzbühne befaßt. Aber die Wichtigkeit dieser Frage innerhalb der allgemeinen, auf Wesen und Bedeutung der Tanzkunst ausgehenden Fragen bedarf nachdrücklicher Unterstreichung.

Denn, mag man sagen, was man will, es bleibt merkwürdig, daß innerhalb der modernen Tanzkunst das dekorative Raumproblem so gut wie gar keine Rolle gespielt hat. Ruth St.-Denis ist dem Wesentlichen dieser Frage nicht nahe gekommen, Sent M'ahesa hat instinktiv oder bewußt hie und da ihren Tänzen ein entsprechendes Raumgesicht zu geben versucht, und nur bei einer Tänzerin von geringer Begabung, aber viel Intellekt, Grit Hegesa, fanden sich schüchterne Ansätze, diesem oder jenem ihrer Tänze die ergänzende Raumdekoration zur Verfügung zu stellen. Denn – um von vornherein lächerlichen Mißverständnissen aus dem Wege zu gehen – die „Szene" des Tanzes hat nicht im mindesten etwas mit der des Schauspiels zu tun. Diese ist, mag man sie noch so stilisiert oder primitiv erfassen, in jedem Fall eine illusionistische Beihilfe, die Wort und Vorgängen angepaßt ist. Auch der Tanz bedarf einer solchen Beihilfe (freilich keiner illusionistischen). Sondern, da bei ihm Wort und Vorgang fehlen, vielmehr durch Rhythmus, Farbe und Linie ersetzt werden, so muß

die „Szene“ des Tanzes gerade diesen Qualitäten zu entsprechen suchen und der Raum sie irgendwie erfassen und in sich reflektieren. Denn immer wieder möchte man festnageln, daß ja Rhythmus, Linie, Kostüm, Beleuchtung, Raum im Grunde keine getrennten Phänomene sind, die irgendein Sonderleben führen. Dürfen wir sie gesondert betrachten – gut, aber nicht mehr als wohl die Anatomie ein Recht hat, Rumpf und Glieder gesondert zu betrachten, die gleichwohl den geschlossenen menschlichen Organismus ausmachen und ohne ihn leblos zu Boden fallen. Zu Shakespeares Zeiten ward bekanntlich die Bühne ein primitiver Raum, den eine Tafel je nach dem als Fürstenschloß oder öde Heide bezeichnete. Ich zweifle nicht, daß auch heute noch unter solchen Umständen die Wucht Shakespearescher Tragödien auf uns wirken würde, aber es wäre abgeschmackt, wollte man daraus das Resultat ziehen, daß deswegen die moderne Shakespearebühne überflüssig geworden sei. Die neue Raumkunst des Theaters hat den Wirkungen dieser Schauspiele neue Momente hinzugefügt, hat sie erweitert und sehr vertieft, hat manches zu ihrem Verständnis und ihrer Verbreitung beigetragen.

Daß sich Ronny Johanssons Polka von Glazounow oder Valeska Gerts geistreiche Tangokarikatur vor einem schwarzen Vorhang abspielen, sagt nichts gegen die Mustergültigkeit dieser Tänze, läßt aber eine ganze Reihe von Wirkungsmomenten latent bleiben, die zu reizender Erscheinung kämen, wenn der Hintergrund dem jeweiligen Tanze angepaßt wäre. Ja, selbst wenn damit nicht neue Wirkungsmomente zutage träten, sondern die bestehenden nur ein neues Relief erhielten, hätte sich die Berechtigung dieses dekorativen Elements erwiesen, das in Farbe und Zeichnung die Charakteristika der Phänomene Tanz und Kostüm wiederholen müßte. Die Anregung Laban de Varaljas (vgl. Fritz Winther: Körperkultur als Kunst und Pflicht. S. 60 ff.), die Formen des Kostüms

nicht nur dem Tanz, sondern auch dem Hintergrund anzupassen, sind seinerzeit ungehört verhallt, erhalten aber höchsten Wert für den Tanz als Kunstwerk, wenn man das Bild von Tanz, Kostüm und Raum nicht als Getrenntes, sondern als in sich Abgeschlossenes, gegenseitig sich Bedingendes, sehen will.

Hier wird, wenn erst die technischen Mittel die Wege erleichtern, eine Reform einsetzen müssen, die schon eher den Namen Neuschöpfung verdient. Denn die Fülle der Gesichte, die ein Tanz überliefert, sehen wir bisher nur in seinem engeren Kostüm, der Kleidung, wiederkehren, doch warum sollen sie nicht in seinem weiteren Kostüm, der ganzen Umgebung, sichtbar werden? Wenn erst das Skurrile, Gereckte, Gebrochene und Zerschlissene eines Tanzes, Farben mit grellen Übergängen und Wendungen, Rhythmen von jähem Sprung und überraschenden Kurven, sich in den Aufriß des Bühnenraums, in dem Muster der Vorhänge, in dem Schnitt eines Torbogens, in der Gerecktheit irgendeines primitiven Gegenstandes wiederholen, – welche Resonanz kann ihm damit geschaffen werden, die er durch den schlichten grauen oder schwarzen Vorhang nie erhält! Wie gilt dies vor allem für die Tanzpantomime! Hier, wo alles Rhythmus und lineares Gefüge ist, bedarf es nicht der begrifflich grellen Szenerie des Schauspieltheaters, sondern einer Dekoration, die in klarer Korrespondenz den Stimmungs- und Seelengehalt der Tanzdichtung in seinen Wänden und Vorhängen packt und so das eine durch das andere zu neuer symbolischer Bedeutung erhebt. Denn wie die Umgebung des Menschen im Tiefsten ein Stück seines Charakters ist, wie jedes Lebendige – sofern es nur Sitz und Lebenskreis hat – dieser Umgebung seines Wesens Reflex aufprägt, so gäbe auch die künstlerisch vollendete Beziehung von Tanz und Raum jener Erkenntnis einen Sinn, daß zwischen Mensch und Ding nicht nur die verbindungslose Leere, sondern unsichtbare und doch nicht zu zerreißende Fäden gehen.



PHOT. RIESS, BERLIN

Grit Hegesa

DRITTER TEIL

DIE ANWENDUNG DER ÄSTHETISCHEN PRINZIPIEN

I.

SCHÖNHEIT UND HÄSSLICHKEIT

Haben wir in den vorliegenden Kapiteln versucht, gewissermaßen die ästhetische Plattform abzustecken, auf der sich die Tanzkunst als ein geschlossener Organismus aufbaut, so gilt es nun in großen Zügen seine Fassade zu entwerfen oder besser gesagt, die diplomatischen Beziehungen klarzulegen, die der Tanz zu gewissen Grundwerten der Ästhetik hat. Denn wir werden uns keine Durchquerung des Gebietes der Kunst denken können, die nicht bei den großen Stationen haltmacht, deren funktionale Bestimmung den Charakter der Kunst erst erklärt: Schönheit, Inhalt, Form, Einheit usw. Denn der Mensch, welcher der Kunst gegenüber aufnehmend steht, wird mit Recht niemals die Frage nach ihrem Verhältnis zur Schönheit oder Häßlichkeit, zu Inhalt und Form, zu Einheit und Stilen unterlassen. Wir brauchen nicht erst die Kunst-, Musik- und Literaturgeschichte aufzurufen, um darzutun, in welchem Maße gerade diese Fragen den künstlerisch interressierten Menschen von jeher beschäftigt haben, aber wir können getrost behaupten, daß sie der Tanzkunst gegenüber noch niemals befriedigend beantwortet worden sind. Ja, wir können noch weiter gehen und ganz einfach feststellen, daß die gemeingültige Ansicht vom Verhältnis dieser ästhetischen Prinzipien zur Tanzkunst von einer beispiellosen Verkennung dessen, worauf es ankommt, diktiert wird. Denn wie man sagt, daß der Tanz nur eine heitere Kunst sei, die allein dem Vergnügen des Menschen diene, so fordert man konsequenterweise auch,

daß alles, was im gewöhnlichen Leben als „häßlich" bezeichnet wird, aus ihren Bezirken zu verweisen sei. Der Standpunkt Goethes, den er einmal in „Dichtung und Wahrheit" anläßlich des Krönungstages in Frankfurt einnimmt, und den er theoretisch lange genug vertreten hat, herrscht der Tanzkunst gegenüber noch absolut: „Hier konnten wir nun erst den Triumph des Schönen höchlichst feiern und das Häßliche jeder Art, da es doch einmal aus der Welt nicht zu vertreiben ist, im Reiche der Kunst nur in den niedrigen Kreis des Lächerlichen verweisen".

Vielleicht ist es nicht unzweckmäßig, vorher einmal die Frage zu stellen, wo denn eigentlich angesichts eines „künstlerischen" Phänomens die Kunst beginne. Beginnt sie mit der Darstellung eines Inhalts oder beginnt sie mit der Gestaltung eines Inhalts? Indem wir zugeben, daß diese oder jene Novelle Partien von dichterischer Qualität enthalte, während andere völlig gleichgültig lassen, behaupten wir ja zugleich, daß die eigentliche Kunst nicht mit dem ersten Kapitel zu beginnen und vor dem Punkt des letzten zu schließen brauche, vielmehr, unabhängig von Vorgang und Inhalt, durch ganz andere Momente hervorgerufen werde als die der gewöhnlichen Illusionserzeugung oder, was dem nahe kommt, der Spannung. Das heißt aber bereits, daß die Kategorien unseres realen Lebens nicht unverändert die Grenzen zur Kunst hin überschreiten, daß unsere gewöhnliche Einstellung zu Gut und Böse, zu Schön und Häßlich im Gebiete der Kunst nicht mehr zu gelten braucht, da nicht der Inhalt der Darstellung, sondern die Darstellung der Inhalte die Kunst ausmachen. Der künstlerisch ungebildete Mensch kann sich aber von dieser Einstellung der Kunst gegenüber nicht lösen, von der er eigentlich nicht mehr verlangt als von den Vorgängen des Lebens, die ihn erfreuen und erheitern sollen. Aber schon oben haben wir wiederholt gesagt, daß diese Meinung des ungebildeten Laien dem Tanz gegenüber in voller Glorie bestehe, während doch der



Isi Te-je

Tanz als Kunst das Recht habe, von den Menschen derselben ästhetischen Einschätzung wie die anderen Künste teilhaftig zu werden.

So besteht im Tanze auch das Nichtschöne zu Recht (denn „nichtschön" ist der Gegensatz von schön und nicht „häßlich") da es, tänzerisch gestaltet, seine empirisch-reale Bedeutung verliert, wie ein Ding im Wasser sich verändert, ein neues Gewicht, ja, von uns aus geschaut, sogar ein neues Gesicht bekommt. Ein Grotesktanz kann sich der Unschönheit, wohl auch der Häßlichkeit als Mittel der Charakterisierung bedienen und als solcher künstlerisch ohne Makel sein. Entscheidend ist hierbei nur, daß nicht die Häßlichkeit sich des Grotesktanzes, sondern der Grotesktanz sich der Häßlichkeit bedient, d. h. daß nicht aus dem Mangel ein Gesetz, aus der Not eine Tugend gemacht wird. Ist es doch bekanntlich viel schwerer für einen Schauspieler, zu spielen, als ob er nicht spielen könne und dadurch gerade die Kunst seines Spiels darzutun, als mit Aufrollung aller glänzenden Mittel zu prunken. Ein Tänzer, der Stolpern und Trunkenheit, Plumpheit und Schwere in einen Tanz verweben wollte, würde, falls es ihm gelänge, dies alles glaubhaft zu machen – ohne uns damit zu täuschen! – eine künstlerisch sehr hohe Leistung darstellen. Und eine Tänzerin, die von Natur unschön, gleichwohl ihren Körper so trainiert und beseelt hat, daß er über Ausdruck und Gestaltungskraft verfügt, wird das Land des Tanzes ohne Zweifel um eine neue wertvolle Provinz bereichern. Wäre Valeska Gerts nicht geringes, ungebärdiges Talent um ein weniges gezügelter und ihr Geschmack so stark wie ihre Phantasie, so würde sie, vielleicht als erste aller modernen Tänzerinnen, dartun können, daß fehlende Schönheit im Tanze noch nicht mit fehlender Kunst gleichzusetzen ist, ja, daß sogar die „Häßlichkeit", in den Tanz als Mittel zur Wirkung aufgenommen, durchaus künstlerische Geltung beanspruchen darf: Valeska Gerts Donauwalzer, „Alt-Wien" ist, – wenn wir von einer gewissen karika-

turistischen Oberflächlichkeit absehen, die vielen ihrer Tänze noch anhaftet – künstlerisch ebenso berechtigt (vielleicht heute bereits berechtigter) wie der ganz auf „Schönheit" und „Duft" gestellte Donauwalzer Grete Wiesenthals. Ist aber die Dichtung, frage ich, dazu da, um das Gute oder Böse im menschlichen Leben in freundlichen Geschichten und Dialogen hinzustellen? Nun, ebensowenig ist es Pflicht des Tanzes, der empirischen Schönheit eine Heimstatt auf den Brettern seiner Bühne zu errichten. Die Unschönheit hat, sofern sie gut tanzt, den Vortritt vor der schlecht tanzenden Schönheit, denn – um eines immer wieder zu betonen – Schönheit und Häßlichkeit verlieren beim Eintritt in das Gebiet der Kunst ihr spezifisches Gewicht, und die Häßlichkeit, welche im Tanze beseeltes Leben und Gestaltung erschafft, legt damit das Kleid ab, das sie im realen Leben die Kritik der Menschen fürchten ließ. Die Schönheit eines Tanzes besteht in der organischen Zusammenfügung von Ausdruck, Seele, Rhythmus und Linie, und sein ästhetischer Kodex ist ein anderer als der des empirischen Lebens.

Braucht demgegenüber erst herausgehoben werden, wo beim Tanz die Grenze dafür zu suchen ist? Wir sind gegen die Erkenntnis nicht blind, daß in einem Drama ein Thersites wohl künstlerische Berechtigung hat, im Tanze aber nicht mehr. Die Grenzen des Nichtschönen sind in dieser Kunst enger gezogen als in jeder anderen, und sowie Rodin sich wohl erlauben durfte, ein nacktes altes Weib in Bronze zu gießen, dürfte sich doch dieses Weib schwerlich jemals auf die Tanzbühne wagen. Denn ein ästethisches Moment, das jeder empirischen Schönheit eigen sein muß, wird auch für den Tanz unentbehrlich sein: Die Schönheit des gesunden und trainierten Körpers, d. h. aber Zweckmäßigkeit. Dieses wäre dann freilich eine conditio sine qua non, weil ja der Körper im Tanze in einem ganz anderen Sinne künstlerisches Mittel ist als der Körper des

Schauspielers oder des Bildhauers. Denn jedes Ding, das der Bildhauer erschafft, auch das krüppelhafteste, ist, sofern es nur schöpferisch erfaßt wird, auch künstlerisch berechtigt. Aber ein Tänzer, der die Krüppelhaftigkeit erschüfe, thersiteisch mit Buckel und rachitischen Gliedern, begäbe sich damit jenes unentbehrlichen Mittels, das ihn allein befähigt, schöpferisch zu gestalten, nämlich der gesunden Beherrschung aller Glieder und Muskeln. Kurz gesagt: ein verkrüppelter Bildhauer kann wohl einen Apoll in Stein hauen, aber eine verwachsene Frau niemals die Geburt der Venus tänzerisch darstellen. Denn der Bildhauer schafft nur aus sich heraus, der Tänzer aber erschafft sich selber und ist sein eigener Stoff für seine Gestalten und Ideen.

Aus dem Gesagten dürfen wir nun leicht gewisse künstlerische Forderungen ableiten, die auch Vergangenes uns erst kritisch beleuchten lassen: Der Befehl, den die Duncan erließ, die griechische Formschönheit dem Tanze als Sinn und Ziel überzuordnen, möchte uns heute als ein Verstoß gegen die Forderung nach Ausdruck (ganz gleich, ob griechisch oder altperuanisch) anmuten. Wie nah steht jene Theorie, die auf die altgriechischen Vasenbilder oder die Gestalten des Parthenonfrieses als auf die eigentlichen Lehrer des Kunsttanzes sah, jener Weisung, daß die zweckvolle Darstellung des Naturschönen im Tanze das A und O dieser Kunst sein müsse. „Alle auf die Tendenz zur Schönheit beschränkte Kunst ist entweder flach oder, wo sie Tiefe hat, ist sie symbolisch", sagt Simmel. Aber im Tanze bekäme sie ja eben erst dann Tiefe, wenn sie nicht nur die Tendenz zur Schönheit als solcher, sondern die zur individuellen Beseelung der Schönheit hat, d. h. sich nicht einem populären und meinethalb berechtigten Formideal unterwirft, sondern sich ihr eigenes schafft, beseelt und gestaltet. Gestaltenkönnen im Tanze ist bereits der Weg zum Schönsein, da künstlerische Schönheit ohne Gestaltung nicht denkbar ist, aber

anderseits auch nur die natürliche Schönheit (d. h. gesunder und trainierter Körper) fähig ist, Ausdruck und Gestaltung hervorzubringen. Mag also rein theoretisch noch der Tänzer mit dem Buckel, welcher als Thersites tanzt, Berechtigung haben, praktisch hat er sie niemals, da die mangelnde „Schönheit" ihn notwendigerweise aller technischen Voraussetzungen enthebt, die es möglich machen, daß er überhaupt einen Kunsttanz ausführt. Denn der Rücken ist tot (und mehr als tot!), aber für einen Tanz ist der trainierte Rücken mindestens so wichtig wie für einen Schauspieler die Gesundheit der Beine oder des Rückenmarks. Vielleicht darf man an dieser Stelle daran erinnern, wie der große Oskar Sauer den Amtmann in Hauptmanns „Biberpelz" noch in den letzten Jahren seines Lebens und Leidens spielte. Er spielte die Rolle durchgängig im Sitzen! Erschütternd, aber – unmöglich.

Doch fast bedünkt es mich, als hätten wir den Begriff der Schönheit noch immer zu eng gefaßt. Denn Schönheit ist ihrem Wesen nach doch mit der Vollendung einer bestimmten Form und Art identisch. Darum wird das schön, was künstlerisch vollendet ist, mag es selbst den Begriffen der Empirie widersprechen. Wenn Hannelore Ziegler nach Tschaikowskis „Chant sans paroles" tanzt, so ist sie schön im empirischen wie im künstlerischen Sinne. Aber schon bei Sent M'ahesas „Tanz einer siamesischen Gottheit", bei Gertrud Leistikows „Fauntanz" versagen diese Begriffe. Wo ist hier noch Schönheit im Sinne unserer alltäglichen Erfahrungen zu finden? Freilich, wo auch Häßlichkeit, ja, wo selbst Unschönheit? Stehen diese tänzerischen Visionen nicht über Schönheit und Nichtschönheit, über diesen engen Wertungen des beengten Lebens? Es sei denn, daß man, von ihrer Gewalt des künstlerischen Ausdrucks bezwungen, das Wort Schönheit wieder ergreift, um es mit einem neuen und weiteren, vielleicht auch mit einem neuen und tieferen Sinne zu füllen.



PHOT. H. HOLDT, MÜNCHEN

Ella Kuales von Vineda

2.

INHALT UND FORM

Als wir einmal von Lucy Kieselhausens „Norwegischem Tanz" sprachen, mußten wir zugeben, daß es ein aussichtsloses Beginnen wäre, den „Inhalt" dieses Tanzes angeben zu wollen. Wir wußten, daß er mehr ausdrückt als Gelassenheit, Heiterkeit, Überlegenheit und Koketterie, aber was er ausdrückt und ob dieses Wesentliche sich durch die Summierung einzelner Gefühlsposten darstellen ließe, das erschien uns damals schon sehr fraglich. Erneut konnten wir es aussprechen, daß der Wert einer künstlerischen Leistung nicht von der Erzeugung der Illusion abhängt und die pantomimisch unterstrichene Wiedergabe eines Inhalts den Tanz nicht wirkungsvoller zu gestalten vermag. Wenn wir von der Musik absehen, ist in keiner Kunst das Moment der Illusion so untergeordneter Natur wie gerade im Tanze. Daß es Tänze von hohem künstlerischen Wert gibt, in denen sich gleichwohl ein Inhalt ausdrückt, soll nicht abgestritten werden; aber ihnen stehen die überwiegende Anzahl jener Tänze zur Seite, die nur Ornamentalkunst sind, nur ein organisch gebildetes und von einer Harmonie beherrschtes, in Rhythmus, Linie und Farbe ausgedrücktes Phänomen darstellen. Der „Fünfvierteltakt" Lucy Kieselhausens bleibt in dieser Hinsicht ein Muster- und Meisterstück des modernen Ornamentaltanzes. In ihm geht nichts begrifflich irgendwie Festlegbares vor, in ihm ist nichts enthalten, was man als Vorgang oder als Handlung bezeichnen dürfte,

und er ist doch von einer rhythmischen Struktur und linearen Durchbildung, daß man vor ihm den Eindruck eines selbstständigen, von höchstem Leben erfüllten, zu höchster Form gerundeten künstlerischen Gebildes hat.

Wenn man von der absoluten Musik spricht, so wäre es vielleicht nicht ungeschickt, hier von einem absoluten Tanz zu sprechen. Wollte man ihn aber nur als Form bezeichnen, so dürfte sich hier das Mißverständnis einschleichen, ihm mangele mit dem Inhalt auch der seelische Gehalt, jenes je ne sais quoi, was der Form erst ihren Wert gibt. Doch darüber wird auch noch später zu sprechen sein, wenn wir uns die Frage vorlegen, ob denn „Form" immer mit Hülse, mit Gefäß identisch sei und nicht überhaupt nur dort seinen Namen trage, wo zugleich ein Formendes oder Geformtes ihr verhaftet ist.

Doch ob nun Lucy Kieselhausens „Fünfvierteltakt" oder Hannelore Zieglers „Des-dur-Prélude" oder Sent M'ahesas „Arabeske" oder sonst ein Tanz voll beseelter Rhythmen, aber ohne interpretable Gegenständlichkeit, als Beispiel genommen wird, immer wieder tritt das Gesetz in Erscheinung, daß hier wie in aller Kunst der Inhalt das eigentlich Sekundäre ist, ohne das man wohl auskommen kann, falls nur das Gebotene sich als ausdrucksvoll und von innen heraus gestaltet erweist. Und wenn wir den Radius dieser Betrachtungsweise vergrößern und ihn auf die Pantomime ausdehnen, so müssen wir nur gleichfalls gestehen, daß auch hier der Vorgang nicht die Kunst mache, sondern die Kunst den Vorgang. Das eben ist – vom rhythmisch-linearen Moment abgesehen – der Unterschied zwischen Pantomime und Kinematograph, daß es bei ihr nicht auf ein Maximum an Geschehen bei einem Minimum an Worten ankommt, sondern auf ein Maximum an Erlebnis bei einem Minimum an Geschehen. Das Neugebären eines Vorgangs in der Welt der Kunst ist das gesuchte Ziel, die Erschaffung neuer Erlebnisse, die über unsere empirischen Daseinsinhalte

hinausgehen. Warum sollen nicht in einem Tanz, in einer Pantomime Vorgänge in unser miterlebendes Bewußtsein treten, die in der „Wirklichkeit“ nicht vorkommen und mit den Maßstäben der „Erfahrung“ nicht zu messen sind? Es gibt eben über den Erfahrungen des realen Lebens noch Erfahrungen im Bezirk der Künste; es gibt über den Inhalten, die sich im Rahmen unseres Werktags abrollen, noch „Inhalte“ im Rahmen der künstlerischen Welt. Eine Kunst, die lediglich darauf ausgeht, die Inhalte unserer realen Erfahrung in sich aufzunehmen, ist auf allen Gebieten, ob Malerei, Musik, Dichtung oder Tanz, niederen Ranges.

Wenn wir zur Unterstützung dieser Ausführungen einmal auf historisches Gebiet übergehen, so möchte uns gerade die Jahrhunderte alte japanische Tanzkunst für das Gesagte symptomatisch erscheinen. Ihre formale Struktur ist eine ganz andere als unsere europäische. Auch gewisse technische Voraussetzungen, die sich für uns eng mit dem Begriff des Tanzes verbinden, benötigt sie nicht. Gleichwohl scheint sie den Namen des Tanzes nicht nur, sondern eines künstlerischen Tanzes ersten Ranges zu verdienen, wenn anders die detaillierten Berichte der Japanreisenden nicht übertrieben haben. Es scheint bei ihr nun so, daß sie anfänglich (d. h. vor vielen hundert Jahren, als sie sich aus primitiven Anfängen herausbildete) stark aufs Inhaltliche gerichtet war, indem jedem Tanz ein konkreter Vorgang aus dem Leben und dem Erleben des Volkes zugrunde lag. Der überaus intensive Traditionskult des Japaners hat nun hierin soweit keinerlei Wandlungen geschaffen, als dieses inhaltliche Thema noch heute dem jeweiligen Tanze zugrunde liegt, aber ohne die Erklärung eines Eingeweihten absolut nicht mehr zu erkennen ist. So hat man mit einer unkritischen Zähigkeit, wie sie künstlerischen Manifestationen eigen ist, die sich nur im Volk fortpflanzen und entwickeln, sogar die Verse, welche die Tänzerin bei manchen Tänzen zu sprechen hat, noch nicht be-

seitigt. Sie werden von den Erklärungen der begleitenden Sängerin aufgenommen und dienen der Erläuterung des Vorgangs, der aus dem Tanze selbst nimmermehr zu verstehen wäre. Natürlich bemüht sich die Tänzerin selbst noch um die Illustration des Vorgangs, aber die Berichte der Reisenden sind sich darin einig, daß diese auf den Inhalt gerichtete Illustration keineswegs das Wesen des Tanzes ausmacht. Mir scheint auch nicht, daß hier pantomimische Tänze vorliegen, die vielleicht noch stärker als unsere Pantomimen mit dem Theater verquickt sind, sondern es sind dies Rudimente aus den künstlerischen Anfangsstadien des Tanzes, die man nicht hat beseitigen wollen, da das Volk, dem diese Tanzspiele bisher allein gehörten, wohl instinktiv begriff, worauf es ankam, aber darum doch nicht jene Erscheinungen abstieß, auf die es nicht mehr ankam.

Um so mehr ist es für unsere Betrachtung von Inhalt und Form bemerkenswert, daß die Gesetze des japanischen Tanzes, wie Kellermann schreibt, realistische Darstellungen verpönen und die mimische Wiedergabe auf das Geringste beschränken. Höchst bedeutsam, daß die Inhalte, also etwa Kampf, Niederschlagen, Stürzen, Gewitter und Erdbeben, kaum merkbar angedeutet werden. „Aber", schreibt Kellermann „diese Andeutungen fügen sich rhythmisch in den sanften Fluß des Tanzes ein, und werden nie zu wirklichen Darstellungen. Dem Uneingeweihten würden sie nur wie sonderbare und groteske Tanzfiguren ohne weitere Bedeutung erscheinen." Ein Zugeständnis, das tanzästhetisch von höchster Wichtigkeit ist, da es nicht nur die Richtung des Kunsttanzes auf das Ornamentale hinlenkt, sondern auch den Schluß zuläßt, daß zwischen dem inhaltlich betonten Tanz und dem „reinen" Kunsttanz gewisse historische Verbindungen sich denken lassen, die uns sagen, daß auch dieser nicht nur aus dem Nichts entsprang, sondern eine notwendige Folge in der Entwicklung der Tanzform ist. Wenn in Japan die Schilderung einer Schlacht nur noch

in den Bewegungen des Fächers ausgedrückt wird, so ist es de facto natürlich keine Schilderung einer Schlacht mehr, sondern ein Tanz, der über alles Inhaltliche längst hinaus sich seine eigenen Formen gebildet hat. Die Mimik ist zugunsten der rein körperlichen rhythmisch-linearen Ausdruckskunst verschwunden. Denn auch „das Antlitz der Tänzerin behält während des ganzen Tanzes fast durchweg den gleichen ruhigen Ausdruck; die Wangen etwas lang gezogen, die Augen mit den hochgemalten Brauen erstaunt und fast erschrocken, in der gleichen Höhe über den Zuschauern, bewegt sich die Tänzerin mit Leichtigkeit, aber der gespanntesten Aufmerksamkeit durch das Wirrsal von Bewegungen und Figuren".

Was uns die japanische Tanzkunst sagt, finden wir auch an anderen Orten der Welt bestätigt. So lehren die Volkstänze der Naturvölker, daß die mimisch-tänzerische Darstellung eines realen Vorgangs stets nur die niedere Stufe dieser Kunst bezeichnet. Sobald die Völker eine höhere kulturelle Stufe erklommen haben, symbolisieren sich auch ihre Tänze. Zweck wird nicht mehr, im Publikum die Erinnerung an einen ihm bekannten realen Vorgang des Lebens (also Fischfang, Jagd, Bootsbau usw.) zu beleben, sondern ihn in einer höheren, vielleicht besseren Wirklichkeit, eben der künstlerischen, neu entstehen zu lassen. Nicht mehr das Zweckhafte des Geschehens wird betont, sondern das Substanzielle, die Idee.

Nehmen wir eine beliebige Pantomime. Angenommen sie enthält nicht mehr als die mimische Darstellung des Vorgangs, daß ein Mann ein Mädchen liebt, welches einem anderen ihre Liebe schenkt, weshalb jener unglückliche Liebhaber sich selbst entleibt. Also irgendein Inhalt der empirischen Wirklichkeit. Die gewöhnliche Pantomime gibt diesen Vorgang sauber mit Musikbegleitung und realistischer voller Dekoration wieder. Es ist aber selbstverständlich, daß jeder, der diese Pantomime sieht, wie sie sich, inhaltlich klar und in der Gebärde schroff akzentuiert, vor

ihm abspielt, über kurz oder lang die Frage aufwirft: „Warum sprechen die Leute eigentlich nicht?" Und in der Tat, ich wüßte nicht, warum diese Frage zu verlachen wäre. Handelt es sich in einer Pantomime um nichts weiter als um die realistische Darstellung eines Inhalts unserer Wirklichkeit, so wäre es nur konsequent, wenn man auch jenes unerläßliche Medium unseres empirischen Daseins, das Wort, beibehielte. Denn handelt es sich darum, „nachzuahmen", so muß man logischerweise auch hierin eine gewisse Vollständigkeit anstreben. Selbst eine Pantomime wie Frank Wedekinds „Kaiserin von Neufundland" (oder erst recht seine „Flöhe oder der Schmerzenstanz") krankt an einer Überlastung mit „Vorgang", der jäh in den Vordergrund gerissen wird, um dann durch übertreibende Gebärdensprache verdeutlicht zu werden. Hier ist, wie ich im ersten Teil dieser Untersuchung ausführte, der Boden jener bastardischen Mischform nicht verlassen, die sich weder als Schauspiel noch als Tanz, sondern als ein meinethalb geistreiches, aber doch innerlich formloses Ding ausweist.

Die Pantomime hat nur dann einen unanfechtbaren künstlerischen Sinn, wenn das rhythmisch-tänzerische Moment in ihr dieselbe Bedeutung hat wie das Wort im Drama. Würde sich der Sinn der Pantomime im Mimischen erschöpfen, so entspräche das der Auffassung, daß sich der Sinn des Dramas in der Wiedergabe eines Inhalts auf dem Wege des gesprochenen Dialogs zu erschöpfen habe. Aber nicht die Worte als Träger eines „Inhalts" sind im Drama das Kennzeichnende, sondern die Worte als Träger einer „Idee", die hinter den Worten steht, eines verbal überhaupt nicht zu bezeichnenden inneren Geschehens, das dem Drama erst in der Welt der Kunst Sinn und Selbstständigkeit gibt. Nicht der mimisch ausgedrückte „Inhalt" macht die Pantomime aus (wir sahen schon, daß auf diese Ehre nur das Kino Anspruch macht), sondern die Darstellung eines beliebigen Geschehens durch Rhythmus, Linie und Musik, wo-



PHOT H HOLDT, MÜNCHEN

Walter Pathé

bei erst der tanzende Körper die Worte überflüssig macht, indem er durch sich selbst das ausdrückt, was die Worte im Drama ausdrücken sollen: nämlich die ideelle Essenz der Pantomime, die Vorgänge, welche hinter dem Vorgang stehen. Der tanzende Körper spricht das aus, was Worte sagen, was Worte – nicht sagen. Er reißt aus dem belanglosen Inhalt das einzige Belangvolle, den seelischen Kern, heraus. Das aber heißt: „Der Körper spricht."

Selbst in der primitiven Tanzkunst kann uns dieses Gesetz deutlich werden. Die Liebestänze der Naturvölker, die bis zur Raserei gingen, gaben längst nicht mehr einen gewissen „Inhalt" wieder, sondern begannen durch sich schon den seelischen Quell des Tanzes, die erotische Besessenheit, bloßzulegen. Es ist darum nicht richtig, einen Kunsttanz (vorausgesetzt, daß er ein Kunsttanz ist) inhaltlich auszudeuten mit den Worten, daß er dieses oder jenes sagen wolle. Ein Tanz dieser Art wird immer mehr sagen als sich sagen läßt. Er bedeutet mehr als dieses oder jenes, durch ihn ohne weiteres Sichtbare. Denn könnte man es sagen, was ihm seinen künstlerischen Tiefgang gibt, so würde er es eben nicht so dartun, wie er es ausdrückt. Unser altes Postulat: Wollte die Kunst nur die Wirklichkeit wiedergeben, wäre sie unnütz. Aber die Kunst ist „einzig" und deshalb auch „unsagbar".

Dieses alles beweist aber schon, wie falsch es ist, zwischen Form und Inhalt im Tanze scharfe Trennungsstriche zu ziehen. (Wenn wir es auch in der Abstraktion tun dürfen). Die künstlerische, d. h. innere Form des Tanzes bewirkt es, daß er sich nicht nur mit der Wiedergabe eines Inhaltlichen allein begnügen kann. Der Inhalt des Tanzes ist kein Ding, das von der Form wie von einem Gefäße umschlossen wird, sondern er ist im Kunsttanz bereits mit der Form zu Einem verschmolzen. Das künstlerische Gesetz des Tanzes läßt den Inhalt eben nur in der für den Kunsttanz

einzig möglichen spezifischen Formung ans Licht treten. Das von innen aufquellende Schaffensgefühl gibt dem Tanze einen Sinn (Inhalt), aber auch gleichzeitig seine Form. Selbst wenn in einem Tanze die Runen eines Schicksals sichtbar werden, mag es nun ein bewußt gestaltetes (etwa in einem tragischen Pierrottanz) oder ein durch die Musik selbst gegebenes Schicksal (etwa Hannelore Zieglers Des-dur-Prélude von Chopin) sein, immer bringt es seine notwendige innere Form mit, in die es nicht wie in beliebige Versmaße gegossen werden kann.

Die Gegenfrage, ob denn nicht der Walzer oder die Polka als bestimmte Tanzformen, denen ein jeweiliger Inhalt eingeflößt werden könne, diesen Ausführungen widerspräche, müssen wir sofort verneinen. Denn als tänzerische Klischees gehören ja Walzer und Polka nicht einmal in das Gebiet des Kunsttanzes, sondern in das des Gesellschaftstanzes, kommen also für unsere Untersuchung gar nicht in Betracht. Soweit aber der Walzer für den Kunsttanz von Bedeutung ist, hat er ja längst seine gesellschaftlich-bürgerliche Form abgelegt und sich „in tausend Formen versteckt", denen nur die musikalische Seele, besser die metrische Grundlage gemeinsam ist: Der Dreivierteltakt oder bei der Polka der Zweivierteltakt. (Von den Betonungsunterschieden zwischen dem norddeutschen und dem Wiener Walzer will ich hier nicht sprechen). Diese Grundlage besteht gewiß auch für den Kunstwalzer noch, aber man wird sie unmöglich „die Form" nennen können, da sie kaum mehr als das metrische (nicht einmal das rhythmische) Fundament ist. Gerade die Tanzkunst in ihren sublimsten Erscheinungen scheint mir darum im höchsten Sinne individuell zu sein, weil eine Lossschälung des Tanzinhaltes von der Tanzform in praxi undenkbar ist und jeder Tanz in gewissem Sinne einzig, sogar unwiederholbar von einem anderen Tänzer ist. So innig wie der Kunsttanz nicht nur mit der Begabung, sondern mit der besonderen

Körperlichkeit des Tänzers verbunden ist, scheint uns nur noch das Leben des Menschen selbst mit diesem verbunden zu sein, dessen Form mit dem Inhalt zugleich gegeben ist und mit ihm zugleich vergeht.

Diese Gedankengänge komplizieren sich gegenüber dem Fall, daß ein Tanz gewisse rituale Formen übernimmt, die ihm in mehr oder weniger detaillierter Ausführung bereits vorgezeichnet sind. So wäre die Darstellung eines historisch beglaubigten Tanzes indischer Priester eine Form, in die nun ein moderner Tänzer den seelischen Gehalt seines Kunstempfindens gießt und den er mit den Wirkungen seines technischen Könnens verbrämt. Doch mich will bedünken, daß solche Fälle eben praktisch darum nicht zur Anwendung kommen, weil es gar keine ritualen Kunsttanzformen gibt, die ohne so wesentliche Modifikationen zu übernehmen wären, daß sie sich nicht damit auch schon in neue Tänze (und neue Form) verwandelten. So viel Tänze wir bei den Primitiven wie bei den alten Kulturen, bei Volk und Priestern finden mögen, ihre äußeren Formen werden höchstens einen modernen Tanz mit Anregungen, vielleicht gewissen Grundlinien, beleihen können, aber nimmermehr ihm seine Form als festes Gefäß mitgeben. Ob es nun Siegestänze um den Pfahl oder Totentänze wie bei den Bewohnern der Loangoküste oder den Negritos sind, immer erschöpft sich ihre Form in einem einfachen Reihen, in rhythmischem Schreiten, in diesen oder jenen choreographischen Deutlichkeiten, die wohl feststehen mögen, doch nicht den Namen „künstlerische Form" verdienen. Denn wenn wir selbst annehmen, daß der astronomische Tanz der ägyptischen Priester um den die Sonne darstellenden Tempel nicht ohne künstlerisch wirkungsvolle Momente war (ohne darum Kunst zu sein), seine Form bestand augenscheinlich in nichts mehr als einigen metrischen Gegebenheiten und in der Festlegung des Kreis-Moments, das sich als eins der formalen Prinzipien durch die ganze Geschichte des Tanzes

schlingt. Auch der oben erwähnte Totentanz der Loangos fand um den Toten als Mittelpunkt statt, ebenso wie der Siegertanz der Negritos sich in einem Kreise um den Pfahl drehte. Den Formen unserer Gesellschaftstänze liegt fast durchweg der Kreis zugrunde, und erst der moderne Kunsttanz hat auch hier gezeigt, daß seine Manifestationen in jeder Hinsicht auf einer weiteren Basis stehen.

Immerhin wollen wir nicht einen Augenblick leugnen, daß eine Menge formaler Phrasen dieser Art in den Kunsttanz verflochten sind und sich in den verschiedensten Tänzen der verschiedensten Künstlerinnen wiederholen: Von gewissen Ballettposen ganz zu schweigen, hat schon der Kunsttanz selbst, ja bereits der indische und altägyptische Tanz, einige Attitüden festgelegt, die wir, natürlich in mannigfacher individueller Verwendung, immer wieder werden beobachten können. Diese Formen möchte man mit gewissen grammatikalischen Konstruktionen vergleichen, deren auch der stärkste und selbständigste Stil bedarf. Um sich ihnen zu nähern, wäre eine eingehende Durchquerung alles dessen, was man als kompositorisch und struktuell in einem Tanze bezeichnen kann, nötig. In dieser Hinsicht scheinen mir Hackmanns Ausführungen über die thematische Verarbeitung der „rhythmischen Gedanken" eines Tanzkunstwerkes recht treffend zu sein, wenn er sagt: „Eine logische Folge von Sätzen mit allen Interpunktionen, Gedankenstrichen (Pausen) und Ansätzen gehört zu den unerläßlichen Bestandteilen und Hilfsmitteln des Kunsttanzes, ebenso wie die natürliche Logik in der Gedankenfolge der Sprache."

Diese Überlegungen gehören nun freilich schon in die Kompositionslehre des Tanzes, die Choreographie, und berühren nur noch seine Formen, nicht mehr seine Form.



PHOT. H. HOLDT, MÜNCHEN

Magda Bauer

3.

STIL

Unserem Versuch, in das künstlerische Gewebe des Tanzes einzudringen, um es in Herkunft und Lauf seiner einzelnen Fäden zu verfolgen, wird, wie allen theoretischen Abstraktionen solcher Art, an einem gewissen Punkte Halt geboten. Und zwar wird, je mehr es uns gelang, den Tanz als ein in sich abgeschlossenes Gebiet einer Kunst zu begreifen, um so eher dieser Stillstand eintreten. Denn wenn wir versuchen, mit dem Rüstzeug der Kunstlehre in das komplizierte Gefüge eines Organismus einzudringen, entschleiert sich uns vielleicht der äußere Bau dieses Organismus, doch sein Woher, die Triebkraft seiner Erscheinung, bleibt irrational und, mit Goethes Wort „vor dem Verstande immer unendlich". Die Erkenntnis gewisser Gesetzlichkeiten, die Einsicht in seinen äußeren Bau muß uns genügen, und die Feststellung seiner notwendigen organischen Einheit uns eine Stütze geben, um ihn in der Analyse zu verstehen. Das Postulat der Einheit besteht dem Tanze gegenüber mit derselben Nachdrücklichkeit und Unerbittlichkeit wie gegenüber allen anderen Künsten. Als Organismus bedarf der Tanz der notwendigen inneren Geschlossenheit und Zusammengehörigkeit aller Teile nach einem höheren Plan. Das sinnvoll einheitliche Gefüge seiner verschiedenen Teile nach bestimmten Richtungen gibt uns dann das Recht, daselbst vom Stil zu sprechen.

Selbst unser Reden von Stilen wäre unmotiviert, verbänden wir es nicht unlösbar mit der Forderung der Einheit, die wir aus dem Wissen

vom geschlossenen Organismus jeder künstlerischen Erscheinung ableiten. Nun hat man wohl gesagt, daß bei der Jugend des modernen Kunsttanzes, der nur gerade angefangen hat, sich selbst zu begreifen, das Suchen nach fertigen Stilen noch auf leere Winkel stieße. Dies mag angesichts der wenigen europäischen Tänzerinnen und Tänzer unseres Jahrhunderts der Fall sein, aber schon der Einblick in die Tanzgebräuche exotischer Völker übermittelt uns neue und höchst lehrreiche Erfahrungen. Wir sehen da die erstaunlichste Verschiedenheit der äußeren Formen, die von gepreßter Ruhe bis zum Ausrasen aller Gefühle laufen, aber wir sehen gleichzeitig eine gewisse innere Achse, um die sich alle Tänze drehen: das ist das Bestreben, die Gegebenheit des Rhythmus in der denkbar weitgehendsten Weise zu benutzen. Diese Tendenz, die Variabilität des Rhythmus zu verwerten, um aus ihr heraus dann in der Verwendung von Kostüm und Dekoration die mannigfachsten Stilformen aufzustellen, geht durch die ganze Tanzkunst und zeigt uns erst, welche gewaltigen Ausdrucksmöglichkeiten in Wahrheit diesem Kunstgebiet anhaften. Wie dies in engster Verbindung mit der Musik und der Verfertigung ihrer Instrumente sich vollzog, bedarf nicht mehr genauer Darlegung. Hier wurden die verschiedensten Hilfsmittel herangezogen, um dem Tanz ein besonderes Gepräge zu geben. So schildert Emin Pascha in seinen Reisen durch Äquatorial-Afrika einen langbärtigen Sänger mit siebensaitiger Gitarre und bemerkt vorzüglich die genaue Taktinnehaltung in Gesang und Spiel. „Wie der Gesang sich hebt, so beginnt nun ein regelmäßiges Auf- und Niederbeugen des großen Bartes." Und eine noch augenfälligere Stilart, der aber in gleicher Weise das rhythmische Element als unsichtbarer Dirigent anhaftet, erschließt sich uns aus Karl Büchers Bericht über die bis ins Absurde gehenden Tanzformen der Naturvölker. Ihr Tanz ist nicht nur Bewegung der Füße, sondern „es gibt Tänze, die im Stehen



PHOT. A. HOLDT MÜNCHEN

Ronny Johansson

und Sitzen ausgeführt werden, das letzte namentlich bei den Südseeinsulanern; die javanischen Tänzerinnen gebrauchen fast nur die Hände und Finger; viele orientalische Tänze sind Knie- und Hüftbewegungen; der Oberkörper, der Kopf, kurz alle einer eigentümlichen Bewegung fähigen Körperteile werden in Anspruch genommen. – Der Tanz dieser Völker ist rhythmische Körperbewegung schlechthin, sein Ziel rhythmische Darstellung solcher Vorgänge und Handlungen, die an und für sich nicht rhythmisch verlaufen, oder rhythmische Figuration solcher Tätigkeiten, bei denen auch im gemeinen Leben der Rhythmus nicht fehlt."

Daß gewisse Richtungen unserer modernen Tanzkunst Erscheinungen dieser Art rasch aufgriffen, um auf diese Weise kurz und schmerzlos einen eigenen Stil zu finden, mag typisch für die dilettantische Anschauung vieler Kunstwütigen sein, es bedürfe nur der konsequenten Übernahme einer bestimmten Fassade, um sich damit auch schon einen künstlerischen Paß auszuschreiben. Grit Hegesa z. B. hat ihre Tänze, die sie anfänglich aus einer gewissen Temperamentlosigkeit heraus in die stilisierten Formen dieser Exotik goß, allmählich unter dem Studium javanischer und japanischer Tänze, ganz auf diese Basis gestellt: Ein „Inhalt", der aus dem Tanz selber nicht zu ersehen ist und erst im Programm erklärt werden muß. Bei allem persönlichen Geschmack der Künstlerin sind diese Tänze ein Nonsens, ein künstliches Gebilde, aus Not geschaffen, aber nicht aus Notwendigkeit. Ein Stil läßt sich nicht erfinden oder erdenken, und alle diese krampfhaften Versuche, die „eigene Note" zu unterstreichen, führen nicht nur vom Stil, sondern auch von jedem technischen Können ab, wenn nicht der Mangel an technischem Können überhaupt erst die Veranlassung zu diesen Emanzipationsbestrebungen war. Ein Stil wächst in jeder Kunst, und vorzüglich gilt das vom Tanze, aus der Einmaligkeit des künstlerischen Individuums. Die von Anfang an gegebene besondere Anlage

einer Persönlichkeit markiert sich sehr bald von selber in ihrem Kunststil, und zwar um so sicherer und reiner, je mehr Arbeit und Produktionskraft dahinter steckt. Ich sagte, daß gerade beim Tanze der Stil besonders in der Persönlichkeit, ihrem Charakter und ihrem Äußeren bestimmt sei und wollte damit die Abhängigkeit des Tanzstils von der jeweiligen Beschaffenheit des Körpers andeuten.

Der Körper Sent M'ahesas, in dem auf das erstaunlichste die knabenhafte Schlankheit der Figuren aus altägyptischen Wandmalereien lebendig geworden ist, mußte sie schon von Anbeginn auf die aparte Physiognomie des alten Orients hinweisen. Dazu kommen die herben, so durchaus unweiblich harten Züge ihres Gesichts, die hochgeschwungenen Brauen, die langen Augenlider, die starke Nase, die gerade Stirn, die alle zusammen diese müde Gelassenheit uralter Kultur in sich schließen — kurzum eine äußere Erscheinung, die sie in jeder Beziehung auf die harten profilstarken Linien, auf den überaus charakteristischen und bis zur Großartigkeit geschlossenen Stil ihrer Kunst hinzudrängen schien. Und doch ist es auch im Tanze gewiß nicht allein die äußere Erscheinung, die den Stil macht, sondern aus Temperament, Instinkt und Erziehung wächst der Künstler von Jugend her in ihn hinein. Wie eine sonnige Jugend der Wienerin Lucy Kieselhausen, die in freundlicher Gehegtheit einer wohlhabenden Umgebung, in der Stadt der großen Fanny Elßler, in der Stadt Schuberts, Lanners und Straußens aufwuchs, ihrer Kunst von vornherein den Charakter aufdrückte, wie die fragile Leichtigkeit ihres Gliederbaus, der graziöse Charme ihrer Bewegungen, die Keuschheit ihrer Gebärden schon von vornherein und beinahe notwendig eine nur auf zarte Linie und den leichten Rhythmus gestellte Kunst bedingten, so werden stets Umgebung, Charakter, Rasse den unverkennbar persönlichen Stil schaffen, den kein Studium erlernen kann.



PHOT H ERFURTH DRESDEN

Ymelda Mendelberg

Der Stil der griechischen Kunst und des griechischen Tanzes ergibt sich so notwendig aus den Prämissen der volklichen und kulturellen Eigenart ihrer Zeit, daß es ein aussichtsloses, ja lächerliches Unterfangen wäre, ihn als fundamentalen und maßgebenden Tanzstil wieder für uns gültig machen zu wollen. Unser Charakter, unsere Lebensweise, unser Körperbau widersprechen (leider) in jedem Zug dem Hellenen der klassischen Epoche, und die Versuche Isidora Duncans, mehr noch die moderner Tanzschulen, haben die Aussichtslosigkeit des Unternehmens dargetan, das Land der Griechen für den Tanz neu zu entdecken. Diese Erkenntnis schließt nimmermehr aus, daß eines Tages eine geniale Tänzerin auftaucht, in der Stil und Geist hellenischer Tanzkunst, soweit wir davon wissen können, eine einmalige und erschütternde Wiedergeburt feiert. In Sent M'ahesa feiert die exotische Phantastik alter Kulturen, weniger ihr Äußeres als der religiöse Hauch ihrer Zeit, eine wirkliche Wiedergeburt, gleich wie Ruth St.-Denis das Innere indischer Tempel, die Verborgenheit buddhistischer Geheimnisse in ihrem Tanze zu funkelnden Symbolen werden ließ. Und es mag bezeichnend sein, daß von allen historischen Stilen der uns nahe liegende Biedermeier noch am reinsten von den Tänzerinnen unserer Tage – freilich in Vollendung nur von zweien, Clothilde von Derp und Lucy Kieselhausen – erfaßt worden ist.

Gerade angesichts des Stilproblems war es ein Verdienst der Bildungsanstalt Jacques-Dalcroze in Hellerau, daß sie, nur auf die Prinzipien der rhythmischen Gymnastik zurückgehend, alle persönlichen Stilkoketterien mit der Wurzel ausrodete. Hier wurde, statt zu früher Pflege individueller Aspirationen, zunächst das musikalische Gefühl, Gehör des Schülers geschärft, sein rhythmisches Empfinden gesteigert und sein Sinn für reine und klare Linien erzogen. Die starke Unterstreichung des Musikalischen in Hellerau hat die Novizen vielleicht verhindert, große Tanzleistungen

hervorzubringen, aber es ist eine vorzügliche Schulung für alle die gewesen, welche dort lernen mußten, daß Arbeit und noch einmal Arbeit die Grundlage aller künstlerischen Leistungen sei. Man hat wohl von einem „Dalcrozestil“ gesprochen, und zweifellos hat sich in Hellerau eine unverkennbare Linie im Tanze, eine besondere Attitüde, die in der starken rhythmischen Exaktheit zum Ausdruck kommt, herausgebildet, doch darf das alles noch nicht überschätzt werden. Es ist darum kein Tadel, wenn wir sagen möchten, daß die ein wenig farblose Einseitigkeit des Dalcrozetanzes den Namen eines starken und abgerundeten Stils nicht verdient. Dahingegen kann ich mir sehr wohl die Dalcrozeschule als treffliche Grundlage für die Herausbildung einer eigenen Form denken. Hannelore Ziegler, die in Hellerau lernte und gewisse Spezifika dieser Gemeinschaft auch heute noch nicht abgelegt hat (was ebenfalls kein Tadel ist), scheint sich aber auf dieser gesunden Basis zu einer tänzerischen Erscheinung auszubilden, die mehr und mehr die Atmosphäre eines eigenen Stils annimmt. Trotzdem eine große Ungleichheit in ihren Leistungen nicht zu verkennen ist, fühlen wir uns doch zu dieser Voraussage berechtigt, weil die Tänzerin aus der Größe ihrer seelischen und körperlichen Mitgift – wenn sie nur mehr auf die innere Stimme horchte! – alle Momente herausholen dürfte, die ihrem Tanz zu tiefen Wirkungen verhelfen können. Ihr schöner, doch zur Üppigkeit und Schwere neigender Körper würde mit dem Spitzentanz nichts anzufangen wissen, weshalb sie ihn von vornherein wegläßt. Aber die ausdrucksvolle Schönheit ihrer Gesichtszüge und die durch Training gestählte Straffheit ihrer Glieder gibt ihr die Möglichkeit, mehr als andere Tänzerinnen das plastisch-sinnliche Moment aus Rhythmus und Linie heraustreten zu lassen. Sie gibt sich in ausdrucksvollen Enfacestellungen und weiß mitunter wieder ihren Körper in ein prachtvolles Profil hochzureißen; alles freilich ohne Pose und Affektation, vielmehr in einer fließen-

den rhythmischen Verbundenheit aller Linien, die im Tragischen wie im Heitern direkt aus ihres Wesens Mitte zu kommen scheinen. Noch ist ihr Stil unvollendet, und die fehlende Durchbildung der Nackenpartie und des Rückens läßt alle die Teile ihrer Tänze, in denen sie sich in Rücklinie gibt, völlig ausdruckslos erscheinen. Aber die Richtung ist bereits gewiesen, d. h. die körperliche und seelische Beschaffenheit dieser Tänzerin, eine eigenartige Verquickung von sinnlicher Schwere und jugendlicher Federung, bricht sich in einem bestimmten Stil Bahn, der sich vielleicht einst als Plattform für neue Schlußfolgerungen wird verwerten lassen.

Denn nicht der groteske oder der phantastische oder der spielerische Charakter eines Tanzes machen schon seinen Stil aus. (Lehrt doch die Erfahrung, daß alle drei Momente sich sehr wohl einem einzigen Stil unterordnen können.) Sondern die Entfaltung aller charakteristischen Momente aus einer unverkennbaren und von Wesen und Körperlichkeit des Tänzers unmittelbar erschaffenen Formgebung, die die geringste Geste als eine Absplitterung des ganzen Tanzes, als Ausdruck einer geschlossenen seelischen Grundstimmung bezeichnet.

Von hier aus ergibt sich dann für uns eine neue und vielleicht unvorhergesehene Einstellung zum Tanze, die gleichwohl seinem Wesen als Kunst in nichts widerspricht: Wie im geistigen und wirtschaftlichen Leben die Betonung und Anwendung eines Stils bereits der Aufrichtung einer kulturellen Basis nahekommt, wie der Stil eines Volkes in Wissenschafts-, Kunst- und Arbeitsmethoden seine Kultur ist, so ist es uns auch erlaubt, dem Tanz hier seinen Platz in dem geistigen Gefüge eines Volkes anzuweisen. Denn jeder reine und vollendete Stil im Tanze wird immer der Abdruck einer starken geistigen Leistung sein, die als solche aufhellend, wegweisend und nacheifernd wirkt. Sie wird das Resultat unermüdlicher Arbeit sein, freilich der gesündesten und schönsten Arbeit, die

es in der Welt gibt, da sie der restlosen Harmonie von Körper und Geist zustrebt.

Kellermann nennt die Japaner ein „Volk von Tänzern". Gesund, straff, von federnden Energien erfüllt, läge in ihrer Tatkraft etwas Bedrohliches, wenn nicht so viel imponierende Gesundheit in ihr läge, eine Gesundheit, die aus den Gewohnheiten dieses ewig tanzenden und sich seines Körpers freuenden Volkes kommt. Die Kunstanschauung, welche den Tanz als ein gelegentlich wohl brauchbares freundliches Vergnügen mit onkelhaftem Wohlwollen belächelte, ist vorüber. Eine neue hub an, die in ihm ungeahnte Erscheinungen seelischen Erlebens entdeckte und in seinen Schächten immer leidenschaftlicher nach neuen Goldadern sucht. Eine dritte aber wird in unseren Tagen, die von dem heiligen Streben nach Wiederaufbau zusammengebrochener Kulturen erfüllt sind, den Tanz als ein kostbares Mittel anrufen, um uns aus dem Friedhof zerstörter Lebenskräfte zu einer ästhetischen (und damit auch sittlichen) Erneuerung unseres Daseins zu führen.

TANZLITERATUR

HANS BRANDENBURG: DER MODERNE TANZ. Gg. Müller, München 1913. Geistreich, aber einseitig und von größter Subjektivität des Urteils, Analysen von Tanzkünstlerinnen, aber nicht von der Tanzkunst.

KARL BÜCHER: ARBEIT UND RHYTHMUS. 3. Aufl. Leipzig 1902. Das grundlegende wissenschaftliche Werk über die Anfänge der Kunst. Enormes Material, lichtvolle Forschung, unanfechtbare Logik. Ihm erscheint der Tanz in reiner Urform als eine Nachahmung oder Übertragung der Arbeitsbewegung. Demgegenüber vermutet K. Bruckmann m. E. nicht überzeugend: „Der Rhythmus, weil in der menschlichen Organisation begründet, hat sich bei zwei Tätigkeiten herausgebildet, aus Arbeit und Tanz". (Poetik 1898 S. 31).

OSKAR BIE: DER TANZ. Verlag S. Fischer, Berlin. Das erste Geschichtswerk über den Tanz. Hohe Gründlichkeit bei einer gewissen Unübersichtlichkeit in der Anordnung. Verwischung von Kunsttanz und Gesellschaftstanz. Für den Historiker unschätzbar, für den Ästhetiker unbrauchbar.

ISIDORA DUNCAN: DER TANZ DER ZUKUNFT. Jena, Eugen Diederichs. Ein geschmackvoll geschriebenes Feuilleton.

HANS HACKMANN: DIE WIEDERGEBURT DER TANZ- UND GESANGSKUNST AUS DEM GEISTE DER NATUR. Eugen Diederichs, Jena 1918. Nicht ohne Geist, aber wirr und voll barocker Einfälle.

BERNHARD KELLERMANN: SASSA YO YASSA. Japanische Tänze. Paul Cassirer, Berlin. Reizvolle Schilderungen voll Lebendigkeit und Verständnis für die Materie.

GEORGES NOVERRE: Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulière (1760). Historisch interessant.

DER RHYTHMUS: Bd. 1 und 2. Jahrbuch, herausgegeben von der Bildungsanstalt Jacques-Dalcroze, Dresden-Hellerau 1912. Aufsätze voller Einsicht und Gründlichkeit. Selbst wo man wiedersprechen muß, kann man sich gewissen Überlegungen nicht verschließen. Wertvoll für den Tanzästhetiker wie für den Musiker.

ERNST SCHUR: DER MODERNE TANZ. München 1910, Gustav Lammers. Liebe zur Tanzkunst, aber ohne den Versuch ästhetischer Begründung. Unkritisch und oberflächlich.

KARL STORCK: DER TANZ. Velhagen und Klasing 1903. Bielefeld. In seinen historischen Teilen brauchbar, in den kritischen Abschnitten völlig veraltet. Ästhetische Voraussetzungen sind: Einheit von Kunst- und Gesellschaftstanz als Ausdruck heiterer Lebensstimmung.

FRITZ WINTHER: KÖRPERBILDUNG ALS KUNST UND PFLICHT. Delphin-Verlag, München. Eine notwendige Hodegetik der Tanzkunst. Nicht tief, aber voll glänzender Anregungen und kluger Bemerkungen. Klare Erkenntnis des Wesentlichen, geschickte Verwertung des Stoffes. Eine wahrhaft geistige Propagandaschrift.

TÄNZERINNEN

VON PAUL NIKOLAUS

Mit 32 Abbildungen und 4 Zeichnungen von ERNST E. STERN.
8.–10. Tausend. Pappband M. 5.–, Ganzleinenband M. 7.–

Paul Nikolaus sucht die letzte Grundlage und Quelle des Tanzproblems, führt es über die ganze Entwicklung des Tanzes und hat dennoch ein sinnenfrohes Auge für Wesen, Linie, Besonderheit, Parfüm jeder einzelnen Tänzerin. Sein erfreuliches Buch erkennt die theoretische Forderung der Tanzkunst, weist aus dem Gewirr des tanzenden Heute in das tanzende Morgen und stellt die Tänzerinnen aus dem Heute in lebendigem Porträt vor uns hin. Geste, Rhythmus und Kostüm, Ballettschritt, Gaze und Trikot, bisher tote Begriffe, gewinnen hier erstmals volles Leben. Und aus allem spürt man eines: des Verfassers tiefe Liebe zum Tanz.

*

„In diesem hübschen, kleinen Buch werden die bekanntesten Tänzerinnen der Gegenwart dem Leser in ihren charakteristischen Tanzstellungen und Kostümen vorgestellt. Die zahlreichen Abbildungen sind mit so feinem Geschmack ausgewählt und zusammengestellt, daß viel von dem zarten Geist des Kunsttanzes in das kleine Buch übergegangen ist. Der Text, den Paul Nikolaus geschrieben hat, ist kühl und sachlich. Aber gerade in dem Gegensatz dieser sachlichen Kühle zu dem erregenden Thema liegt der besondere Reiz dieses aparten Bändchens."

(Königsberger Allgemeine Zeitung)

„Jedem, der sich mit den Schönheiten des Tanzes befaßt, können wir dieses Buch auf das beste empfehlen."
(Allgemeine Künstlerzeitung)

DELPHIN-VERLAG / MÜNCHEN

F. H. WINTHER

KÖRPERBILDUNG ALS KUNST UND PFLICHT

Mit 120 Abbildungen. / Dritte Auflage.
Pappband M. 12. –, Ganzleinenband M. 14.50

Dieses Buch zeigt das künstlerische Turnen von den einfachsten Bewegungen des Körpers bis zum ausdrucksvollsten Tanz nicht nur im Lichte des künstlerischen, sondern auch des sozialhygienischen Gebots. Die überzeugende Wichtigkeit einer solchen Körperkultur gerade für unsere Zeit konnte nur durch einen kurzen geschichtlichen Rückblick gezeigt werden. So werden die verschiedensten Arten der Körperbildung und Körperideale in Wort und Bild dargestellt. Von den Griechen über das Mittelalter und die Renaissance bis zur Gegenwart, von den einfachsten stilisierten Bewegungen bis zum geistvollen Kunsttanz eines Sacharoff oder zu der lebensprühenden Tanzkunst der Geschwister Wiesenthal; all die mannigfaltigen Künstler werden gewürdigt: der klassische Tanz der Duncan, der ägyptisch stilisierte Tanz der Sent Mahesa, der phantastische der Leistikow, der jugendfrische der Derp, die seelisch gesteigerte Ballettkunst der Pawlowa, all die verschiedenen rhythmisch-gymnastischen Schulen. Der Zeitpunkt ist gekommen, wieder ein System von Körperübungen einzuführen, das nach Griechenart ein ganzes Volk zu erfassen vermag.

„Lebhaft und kernig wird nachgewiesen, daß Rassenhygiene, Geschichte der Leibesübungen, Sport, Gymnastik auffordern zur Verschmelzung des Gesundheits- und rhythmischen Turnens, um die Volksgesundheit zu heben. Das Verlangen nach einem solchen hygienisch-sozialen Turnen, dem künstlerische Vollendung nicht fehlt, gründet tief in der Gegenwart."
Prof. A. Forel.

DELPHIN-VERLAG / MÜNCHEN

BÜCHER ÜBER PROBLEME UND GRUNDLAGEN DER NEUEN KUNST

CEZANNE UND HODLER. Einführung in die Probleme der Malere der Gegenwart. Von Fritz Burger. Zwei Bände mit 195 Abbildungen. Dritte Auflage. Geheftet M. 26.–, Halbleinenband M. 34.–

VON MONET ZU PICASSO. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei. Von Max Raphael. Mit 32 zum Teil unveröffentlichten Abbildungen nach Werken von Picasso, Cézanne, Monet, Poussin, Renoir, Rodin, van Gogh, Signac, Seurat, Ganguin. Zweite Aufl. Geh. M. 12. –, Halbleinenband M. 16. –

EXPRESSIONISTISCHE MINIATUREN DES DEUTSCHEN MITTELALTERS. Von August L. Mayer. Mit 32 Lichtdrucktafeln. In großem Quartformat. Geh. M. 21. – . Halbleinenband M. 27. – .

EXPRESSIONISTISCHE BAUERNMALEREI. Von Max Picard. Mit 24 Lichtdrucktafeln. In großem Quartformat. Zweite Auflage. Kartoniert M. 20. –, Halbleinenband M. 24. –

WELTANSCHAUUNGSPROBLEME UND LEBENSSYSTEME IN DER KUNST DER VERGANGENHEIT. Von Fritz Burger. Mit 65 Abbildungen. Geheftet M. 12. –, Halbleinenband M. 16. –

EXPRESSIONISMUS. Von Hermann Bahr. Mit 20 Tafeln in Kup erdruck. Vierte Auflage. Geheftet M. 10. –, gebunden M. 13.50

EL GRECO. Eine Einführung in das Leben und Wirken des Domenico Theotocopuli, genannt El Greco. Von August L. Mayer. Mit 70 Abbildungen. Zweite Auflage. Geh. M. 7. –, Pappband M. 9. –

MATTHIAS GRÜNEWALD. Von August L. Mayer. Mit 68 Abbildungen. Geh. M. 11. –, Pappbd. M. 13. –, Leinenbd. M. 15. –

DEUTSCHE SONDERGOTIK. Eine Untersuchung über das Wesen der deutschen Baukunst im späten Mittelalter. Von Kurt Gerstenberg. Mit 41 Abbildungen. Geheftet M. 14. –, gebunden M. 17. –

DAS RAUMPROBLEM IN DER BILDENDEN KUNST. Kritische Untersuchungen. Von Ernst Troß. Mit 12 Abbildungen. Geheftet M. 7.50, gebunden M. 10. –

DELPHIN-VE LAG / MÜNCHEN